

***La morte di Semiramide* de Marcos Portugal – Estudo, transcrição e
edição crítica**

Maria Catarina Dias Nunes

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica

Setembro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor David Cranmer

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor David Cranmer pela disponibilidade para orientar a presente dissertação, pela exigência, pelos profícuos comentários, esclarecimentos, cedência de informação e pela cordialidade sempre manifestada.

Aos docentes do Departamento de Ciências Musicais pela competência, rigor e excelência com que leccionaram, pelo incentivo à produção académica e por contribuírem directamente para o meu progresso enquanto musicóloga.

***La morte di Semiramide* de Marcos Portugal – Estudo, transcrição e edição crítica**

Maria Catarina Dias Nunes

PALAVRAS-CHAVE: Marcos Portugal, ópera, *La morte di Semiramide*, transcrição, edição crítica

A música de Marcos Portugal teve grande difusão internacional durante a vida do compositor. Não obstante, a sua obra continua acessível em manuscritos da época dispersos pelos mais variados arquivos. A presente dissertação contempla o estudo, transcrição e edição crítica da ópera *La morte di Semiramide*, estreada no Teatro de São Carlos em 1801, contribuindo, desta forma, para a divulgação do compositor e, sobretudo, possibilitando a acessibilidade da obra a executantes e estudiosos.

***La morte di Semiramide* by Marcos Portugal – Study, transcription and critical edition**

Maria Catarina Dias Nunes

KEYWORDS: Marcos Portugal, opera, *La morte di Semiramide*, transcription, critical edition

The music of Marcos Portugal had great international broadcasting during his lifetime. Nevertheless, his work remains accessible at the manuscripts of period, scattered in innumerable archives. This dissertation contemplates the study, transcription and critical edition of the opera *La morte di Semiramide*, premiered at the Teatro São Carlos in 1801, contributing to the dissemination of the composer and enabling accessibility of the work to the performers and scholars.

ÍNDICE

Introdução	1
Parte I: Ensaio introdutório	6
1. Nota biográfica breve	7
2. Antecedentes históricos	9
3. Sinopse da ópera	16
4. O libreto – fontes e adaptações	18
5. A música e a sua disseminação	24
Conclusão	40
Bibliografia e fontes citadas	42
Parte II: Comentário e aparato crítico	46
1. Fontes	47
2. Lista de instrumentos e abreviaturas	49
3. Comentário	50
4. Estudo comparativo de libretos	64
5. Descrição da partitura autografa – números e recitativos	68
6. Critérios de transcrição	72
Parte III: <i>La morte di Semiramide</i> - Transcrição	81
1. N.º10 Finale I Rec. ed Aria Semiramide	85
2. N.º11 Coro, scena e <i>Preghiera</i> Arsace	151

3. N.º12 Recitativo e Arioso Oroe	194
4. N.º13 Recitativo e Duetto Semiramide e Arsace	200
5. N.º14 Recitativo e Aria Seleuco.....	273
6. N.º15 Recitativo e Aria Semiramide	303
7. N.º16 Aria Azema	382
8. N.º17 Recitativo e Terzetto	392
9. N.º18 Recitativo e Finale II	456

Introdução

Marcos Portugal foi dos compositores mais conceituados no seu tempo. Em território europeu a sua notabilidade esteve associada, sobretudo, às produções operáticas, concretizadas em Itália e Portugal - que posteriormente foram divulgadas por vários países do continente - e a obras de cariz religioso, em Portugal e no Brasil. Não obstante, o compositor e a sua obra não mereceram a atenção e tratamento devidos no âmbito da musicologia, lacuna esta que se prende com a ausência de edição de partituras e libretos que condiciona, consequentemente, a sua execução nas instituições responsáveis pelas artes do espectáculo. O facto de a música circular geralmente em manuscritos é uma causa que justifica essa escassez, porém, a necessidade de repertório novo num curto espaço de tempo, a sua incessante criação e os custos intrínsecos foram factores que acabaram por determinar a inexistência de publicações. Num plano temporal mais aproximado, esta carência poderia ter sido contornada através de acções governamentais voltadas para a criação de incentivos que visassem satisfazer este tipo de necessidades culturais, promovendo a produção e preservação do património histórico e artístico nacional.

Não sabemos que haja de Marcos Portugal, um unico monumento, por mais humilde que seja, levantado à sua memoria. Se ainda ha pouco se lembraram de Camões, falecido em 1580. É verdade, que Portugal foi uma nação, e é hoje um nome apenas (...). O nosso artista tambem se chamava infelizmente... Portugal! A memoria d'este homem celebre, ha tanto tempo olvidada pelos seus compatriotas, tem sido ultimamente avivada pela inteligente investigação de alguns literattos e amadores distinctos, que, movidos por um interesse sincero pela Arte e pela pátria, tentaram reanimar a diferença insólita dos filisteus d'este paiz.¹

Contudo, face a este obstáculo que afecta este e outros alicerces da cultura portuguesa, esta tarefa foi iniciada e levada a cabo sobretudo por António Jorge Marques e David Cranmer, que assumiu a orientação da quase totalidade de produções científicas que hoje se conhecem e que se encontram, naturalmente,

¹ Vasconcellos, 1870, Vol II: 45.

acessíveis sobre o compositor, bem como acerca de outras personalidades notáveis que integraram o círculo artístico de Marcos Portugal. As fontes bibliográficas primárias já conhecidas, apesar de manifestarem vários lapsos e contradições, continuam a ser consideradas ferramentas cruciais e indispensáveis para a produção científica em curso sobre o compositor, são os casos: o artigo *Marcos e José Maurício. Catalogo de suas composições musicaes* de M. A. Porto-Alegre (que inclui uma transcrição do catálogo autógrafo das obras do compositor datada de 1809, actualizado posteriormente por Marcos Portugal em 1816) e do inventário da obra e réplicas das suas composições, elaborado por M. P. P. A. Carvalhaes, “Marcos Portugal na sua musica dramatica, datado de 1910 (com suplemento de 1916), bem como de outras fontes históricas, como a publicação de Jean-Paul Sarraute *Marcos Portugal. Ensaio* de 1979, e entradas sobre o compositor nas obras de Francisco da Fonseca Benevides *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, de Joaquim de Vasconcellos *Os Musicos Portuguezes*, Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, bem como as cartas de Carls Israel Ruders, onde o autor descreve minuciosamente os acontecimentos ocorridos em Lisboa, incluindo, naturalmente, informações preciosas no âmbito da música dramática, durante a sua viagem entre os anos de 1798 a 1802. Não obstante, assumindo como ponto de partida este material já existente, bem como o grande volume de composições e libretos dispersos pelos mais variados arquivos, tem sido possível revitalizar o compositor que tanto se distinguiu na sua época mas acabou por cair no esquecimento. Neste âmbito são de destacar vários trabalhos que têm vindo a ser realizados tais como: as teses de doutoramento *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, e *A Obra Religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*, de David Cranmer e António Jorge Marques, respectivamente, bem como os projectos financiados pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia desenvolvidos no CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – *Preparação de Edições Críticas da Música de Marcos Portugal incluindo um Catálogo Temático* (2005-2008) e *Marcos Portugal: a obra e sua disseminação* (2010-2013) dos quais resultaram vários contributos, como os livros *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo/and their time* (2010), *Marcos Portugal – transformações* (no prelo - 2012), o catálogo sobre *A Obra Religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*, resultante

da tese de doutoramento de António Jorge Marques (2012), publicação de edições críticas, *Marcos Portugal: Modinhas para uma ou duas vozes com instrumento de tecla* (2007), *Missa Grande* (2009), acompanhadas de ensaio introdutório e aparato crítico, bem como a transcrição e edição de outras obras do compositor, algumas das quais entretanto estreadas em versão moderna, são alguns dos casos: *La Zaira*, em versão de concerto no ano de 2009 na Fundação Calouste Gulbenkian, *La pazza giornata ovvero Il matrimonio di Figaro* no Reino Unido em 2010, com repetição em 2012, e *O Basculho de Chaminé* no Teatro de São Carlos em Lisboa em 2012, no âmbito das comemorações pelos 250 anos sobre o nascimento do compositor, celebração que mereceu também a organização de um Colóquio Internacional que reuniu vários temas sobre a obra de Marcos Portugal. Assim, à luz destes conteúdos tem sido possível valorizar o compositor e a sua tão vasta produção que outrora foram grandiosamente enaltecidos.

A presente dissertação resulta de um trabalho de investigação inserido no âmbito de um projecto do CESEM financiado pela FCT, *Marcos Portugal: a obra e sua disseminação*, coordenado por David Cranmer, em que a autora participou enquanto bolsista de investigação, sendo um dos principais objectivos a criação de edições críticas de várias obras do compositor.

Entre as inúmeras obras dramáticas existentes e disponíveis a ser estudadas e editadas, procedeu-se à escolha do género dramático, em primeiro lugar porque vai de encontro com os interesses académicos da candidata, mas sobretudo porque foi um daqueles em que o compositor mais se destacou dentro e fora de território nacional. A escolha incidiu na ópera *La Morte di Semiramide*, visto estar enquadrada nos objectivos finais do referido projecto e, sobretudo, por reunir uma variedade de factores que a destacam neste tipo de repertório.

La morte di Semiramide foi estreada em 1801, com o libreto de Giuseppe Caravita, por sua vez baseado na tragédia de Voltaire, *Sémiramis*. É a segunda ópera do compositor escrita para o Teatro de São Carlos em Lisboa e a primeira que apresenta Angelica Catalani como protagonista, sendo esta, como se verificará no

decorrer do presente ensaio, o principal interveniente para o sucesso e internacionalização da referida obra.

Pretende-se apresentar um estudo de *La morte di Semiramide* de Marcos Portugal, prevendo a análise do libreto de Giuseppe Caravita, bem como outras questões que surgiram durante a realização da respectiva edição crítica, entretanto concluída. As fontes completas conhecidas e acessíveis desta ópera encontram-se em manuscritos, um autógrafo na Biblioteca Nacional de Portugal² e uma cópia bastante fiel na Biblioteca da Ajuda³, em Lisboa. No caso de números soltos conhece-se o dueto de Semiramide e Arsace inserido no N.º13 “Non tremar, io t’offro il petto”⁴, dois exemplares manuscritos da ária de Semiramide “Qual pallor! Qual tema!”⁵, igualmente na BNP. Deste modo, procedeu-se a uma transcrição rigorosa, tendo como base os critérios de edição do projecto Marcos Portugal – a obra e a sua disseminação⁶, partindo da partitura autógrafa, naturalmente, considerada como fonte principal, e recorrendo à cópia da Biblioteca da Ajuda, na ocorrência de dúvidas ou sempre que se justificou. No caso do texto, por não estar especificado no libreto qual a fonte utilizada para a sua concretização, foi feito um trabalho de recolha de outros exemplares homónimos, com vista a perceber quais as alterações efectuadas para a versão utilizada por Marcos Portugal, bem como propor hipóteses válidas que justifiquem as mudanças. Foram comparados os libretos Sografi/Nasolini Padova, Obizzi 1790 e Venezia, Fenice 1798, chegando-se à conclusão que esta última foi a fonte utilizada em 1801.

A presente dissertação articula-se em três partes principais: a primeira consiste num ensaio introdutório sobre a obra, onde é apresentada uma nota biográfica do compositor - bastante breve já que esse trabalho se encontra actualizado em bibliografia de referência - um enquadramento da obra no panorama operático do Teatro de São Carlos na época - com grande enfoque nos cantores que

² Cota P-Ln M.M. 4816//1-2.

³ Cota P-La 48-II-29 e 48-II-30. A identidade dos copistas é desconhecida.

⁴ Cota M.M.245//100

⁵ Cotas F.C.R. 168//20 e M.M. 245//11.

⁶ Vide Critérios de transcrição p.70.

estavam ao serviço dessa instituição; e finalmente um estudo sobre o libreto e a música, onde, para além da comparação entre os vários espécimes disponíveis, são focadas questões de análise em alguns números dignos de destaque por evidenciarem especificidades técnicas ao nível vocal, associadas ao virtuosismo e exibição dos protagonistas, características estas que contribuíram em larga medida para que *La morte di Semiramide* e o nome do compositor, já célebre, fossem bem sucedidos, não só em Lisboa, mas em vários teatros europeus, como se comprovará com algumas descrições críticas da época. A segunda parte corresponde ao comentário e aparato crítico. Porém, face aos moldes a que uma dissertação deve obedecer, a terceira e última parte consiste na transcrição do Final do acto I, “Qual pallor (Son regina)” e do acto II na íntegra, segundo as normas acima descritas.

Parte I – Ensaio Introdutório

1. Nota biográfica breve

Marcos António da Fonseca Portugal, filho de Manuel António da Ascensão e Joaquina Teresa Rosa, nasceu em Lisboa, a 24 de Março de 1762. Com onze anos de idade, em 1771, começou a estudar composição com João de Sousa Carvalho, bem como canto e órgão no Seminário da Patriarcal de Lisboa. Em 23 de Julho de 1783 foi admitido na Irmandade de Santa Cecília com as funções de Organista e Compositor da Sé Patriarcal de Lisboa.

O envolvimento de Marcos Portugal com o panorama dramático deu-se em 1782, altura em que foi nomeado maestro do Teatro do Salitre, sendo que durante os dez anos seguintes compôs várias farsas e entremeses, incluindo versões em português de textos de Goldoni, para a mesma instituição, bem como uma série de elogios dramáticos para as festividades reais.⁷

Em 1792 partiu para Itália onde esteve durante um período de oito anos (à excepção de um breve intervalo em 1794-95, passado em Lisboa), afirmando-se como compositor de ópera e obtendo grande sucesso internacional que se deveu “sobretudo às opere buffe, nomeadamente a *La confusione della somiglianza* (1793), *Lo spazzacamino principe* (1794), *La donna di génio volubile* (1796) *Le donne cambiate* (1797) e *L’oro non compra amore* (1804), mas também às árias virtuosísticas de *Gli Orazi e i Curiazi* (1798) e *La morte di Semiramide* (1801)”⁸. “Nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros 19 anos do século XIX, o êxito italiano extravasava para o resto da Europa e Brasil, com réplicas em Viena, Paris, Londres, Dublin, São Petersburgo, Berlim, Dresden, Hamburgo, Hannover, Leipzig, Nuremberga, Corfu, Barcelona, Madrid, Rio de Janeiro, Lisboa, Porto... para um total de representações que se conta pelos milhares.”⁹

Marcos Portugal regressou a Lisboa em 1800, ano em que foi nomeado mestre do Seminário da Patriarcal e assumiu funções como maestro para a ópera séria no Teatro de São Carlos, para o qual escreveu uma *opera buffa* e doze *opere*

⁷ Cranmer, 2001a: 203.

⁸ Cranmer, 2006: s.p.

⁹ Marques, 2010: 31.

série. Ocupou este cargo até ao ano de 1807, tendo sido chamado, em 1811, pelo Príncipe Regente, futuro D. João VI, ao Rio de Janeiro, onde a família real residia desde 1808, devido à ocupação da capital portuguesa pelas tropas de Napoleão.

S. A. R. O Príncipe Nosso Senhor Foi Servido Ordenar que o mestre do Seminario Marcos Portugal fosse para o Rio de Janeiro servir o Mesmo Senhor n' aquella Côrte; e porque deve partir na primeira Embarcação da Coroa q sahir para a refferida Corte, faz-se necessario q Vm.e dê as providencias necessarias para elle ser pago dos Ordenados que se lhe devem, e de trez Mezes adiantados (...).¹⁰

Foi imediatamente nomeado *Mestre de Suas Altezas Reais* os Infantes, responsabilizando-se também pela “composição e direcção da música a ser cantada apenas nas festividades mais importantes, em particular aquelas em quee S. A. R., a Corte, e outros altos dignatários estivessem presentes (...)”¹¹

A sua actividade durante este periodo resume-se, fundamentalmente, ao ensino e à composição de música sacra. Em 1821, a Família Real regressa a Portugal, à excepção de D. Pedro, que permaneceu no Rio de Janeiro, mantendo-se o compositor ao serviço do Príncipe, futuro Imperador do Brasil. Para além da sua produção no âmbito da música religiosa, compôs o *Hino da Independência do Brasil*, em 1822, responsabilizando-se pelo ensino da música a Suas Altezas Imperiais, as filhas de D. Pedro a quem serviu até à sua morte em 17 de Fevereiro de 1830.

¹⁰ Marques, 2010: 45.

¹¹ Ibid.: 51-52.

2. Antecedentes históricos

Em 1800, a empresa encarregada por explorar o Teatro de São Carlos, em Lisboa, representada pelos cantores Domenico Caporalini e Girolamo Crescentini, cedeu o cargo ao conde da Ribeira Grande¹², coincidindo com a nomeação de Marcos Portugal como director da companhia de ópera séria, cargo este ocupado logo após o seu regresso de Itália - período que lhe valeu enorme êxito – e que se manteve até 1807.

Numa carta datada de 29 de Março de 1800, Ruders faz uma descrição minuciosa da aparência arquitectónica do teatro, bem como da constituição e qualidade da orquestra:

(...) Na fachada principal, que dá para uma praça, o teatro tem um largo pórtico através do qual desfilam as carruagens. É uma ideia feliz, pois evita às damas, em dia de chuva molharem-se (...). O teatro propriamente dito é de tamanho considerável. No fundo, oposto à cena, fica a tribuna real, que se ergue até ao tecto e, por baixo dela, a entrada da plateia (dos Nobres) (...) que pode conter 800 espectadores, sentados à vontade. (...) Os bancos são todos de encosto e, os da plateia dos nobres, almofadados. De toda a parte se vê e ouve muito bem. (...) Os camarotes, em número de 122, compreendem cinco ordens de 24 camarotes cada uma, excepto a última que tem 26. São adornados exteriormente com belos arabescos e candelabros de cristal, colocados de maneira que o brilho da luz não tira a vista dos espectadores. Um grande lustre suspende-se nos entrados sobre a plateia, e quatro outros à boca de cena. No tecto vê-se um grande relógio, com um enorme mostrador cercado de luzes. Os panos de boca, tanto no exterior como o interior, representam assuntos mitológicos. São bem pintados. O interior só se desce nos intervalos, e indica ao público que a representação ainda não acabou. O fim do espectáculo é anunciado pela queda do pano exterior. (...) A orquestra é grande e sempre afinada. Toca, como proverbialmente se diz, com uma só corda. O senhor Romi, primeiro violino, é o regente. Tudo corre na mais perfeita ordem. Nesta orquestra não se veem mãos desocupadas, e não se ouve nunca o menor grito nem disputa. Ninguém se levanta durante a representação, tirando a vista aos espectadores; e ninguém se assenta na caixa das rabecas, nem em outros sítios impróprios. O timbaleiro e os quatro contrabaixos estão colocados de forma que não ocultam quase nada a cena. Os lugares mais próximos da orquestra, assim como os de toda a plateia, são os mais cómodos para os espectadores.¹³

¹² Moreau, Vol I, 1999: 33.

¹³ Ruders, 2002: 88-89.

Refere ainda que o facto do Príncipe não subsidiar os artistas - dependendo estes exclusivamente das receitas do teatro, bem comode lotarias - se pode encarar como o motivo principal para se assistir a espectáculos do mais alto calibre, pois cada um dos intérpretes fazia questão de se fazer sobressair em palco. O Teatro de São Carlos experienciava uma época áurea, sobretudo por ter ao serviço figuras de qualidades inegável, como era o caso de Girolamo Crescentini. A este respeito Ruders diz-nos:

O castrado Crescentini era então, e é ainda, o melhor artista para papéis sérios. É justamente considerado como um dos maiores cantores do Mundo. Nas tragédias em que ele toma parte, quem faz os papéis de mulher é o castrado Caporalini, que sem ter uma voz comparável à sua, nem por isso deixa de ser um bom cantor e que vai muito bem como actriz. Além destes, há mais, como cantores: Praunn, de origem alemã (a sua voz não pode precisamente chamar-se bela, mas sabe música muito bem e é um actor excelente, tanto nos papéis dramáticos, como nos cómicos de alguma elevação); Shira, com uma voz de tenor melhor do que a de Praunn, mas pior actor em todos os géneros; e, enfim, Tavani, excelente baixo e bom cómico, mas mau actor em peças sérias, das quais não pode ainda, infelizmente, ser dispensado.¹⁴

Em relação à prestação de figuras femininas dá-nos ainda uma fascinante descrição:

Três novas actrizes e uma dançarina foram, com autorização do príncipe regente, contratadas por seis meses. Mariana Albani substituiu o castrado Caporalini em certos papéis, e foi entusiasticamente aplaudida, mais pelo prazer da novidade do que pelo talento, que é bastante medíocre, tanto na representação como no canto. Luísa Gerbini, que chegou no Verão passado, dava, a princípio, concertos de rabeca, mas foi, depois, escriturada também como actriz. Esses concertos realizavam-se no mesmo teatro, nos intervalos dos espectáculos, sempre com enchentes à cunha. Mademoiselle Gerbini é discípula de Viotti. Os conhecedores dizem que é superior a todas as <virtuoses> conhecidas. (...) Como actriz, Mademoiselle Gerbini também não é má. É ela quem actualmente faz a maior parte dos papéis trágicos, embora a acusem, fundamentalmente, de conduzir a acção com demasiada frieza e falta de vida. Não se lhe faz, porém, favor nenhum considerando-a como uma boa e segura cantora. A voz é clara, forte e agradável. A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. A nova dançarina, Giuseppa Radaelli Pontigi, veio de Madrid (...). É bem elegante na dança italiana e tem, de facto, um grande talento para a pantomina.¹⁵

¹⁴ Ibid.: 90-91.

¹⁵ Ibid.: 93-94.

Apesar de estar a usufruir de uma época de grande prestígio, tendo ao serviço cantores de alta qualidade, mantinham-se problemas de má gestão na exploração do teatro. Durante a temporada seguinte, de 1801-1802, a exploração do Teatro de São Carlos foi concedida ao Dr. José Joaquim de Sousa Baiana, iniciando actividade a 6 de Abril de 1801, no entanto, por razões que se prendem, provavelmente, com a sua falta de experiência e conhecimento no que respeita ao cargo associou a si Girolamo Crescentini, que já servia a nessa instituição como *primo uomo*.¹⁶

É sabido que Crescentini dispunha de um carácter peculiar. A si estão, inevitavelmente, ligados vários momentos de autêntico conflito, não só os que Moreau nos dá a conhecer na sua História do Teatro de São Carlos, relacionados com alguma carência de honestidade no desempenho das suas funções na gestão desta instituição, mas sobretudo as situações de desordem que facilmente se erguiam com outros cantores com quem se via obrigado a partilhar o palco e, particularmente, o êxito. Ruders, numa das suas cartas faz uma apreciação bastante positiva à “prima-donna” Mariana Vinci e relaciona o seu mérito com as qualidade inegáveis do castrado:

Esta actriz tem uma voz linda, clara e forte. Nunca vi mulher nenhuma cantar com tanta expressão como ela sobretudo em certos dias. Um deles foi quando Crescentini, por doença ou despeito, não conseguiu dar relevo ao seu papel. Nunca Mariana Vinci cantou com mais brio e frescura; também Crescentini nunca pôs em acção mais recursos e aptidões do que na noite em que ela se estreou. O castrado, posto que a exceda em saber, em escola e em extensão de voz, não pode suportar ao seu lado nenhum outro talento. É por este motivo, junto talvez a outros que desconheço, que os dois artistas são já inimigos figadais. (...). (Ruders, 2002, 117)

Este não foi, seguramente, caso único, nem o mais problemático, os desentendimentos do castrado ressaltavam com qualquer figura que tivesse a destreza de estar à sua altura, como se verificará mais adiante.

¹⁶ Moreau, Vol I: 34.

Em 1801, já com Marcos Portugal a assumir as funções de director de ópera séria, o Teatro de São Carlos recebe a presença da grandiosa figura, Angelica Catalani¹⁷, que se aí estreou em *La morte di Cleopatra*, de Sebastiano Nasolini, a 27 de Setembro desse ano.¹⁸ A este respeito Ruders, numa carta datada de 1 de Outubro de 1801, descreve detalhadamente informações sobre a sua estreia, onde são tecidos os mais nobres elogios à *prima donna*:

Agora, porém entramos numa nova e grande época para o teatro italiano; estreou-se domingo passado, com a Morte de Cleópatra uma cantora incomparável – Angelica Catalani. (...) A fama que a precedia, o entusiasmo com que falavam dela os que tinham assistido a algum ensaio na semana anterior, a pressa com que tão antecipadamente já se tomavam camarotes para essa noite – tudo dava grandes esperanças de êxito e excitava, altamente, a curiosidade pública. Tida em tão elevada conta a “Signora Catalani”, que se anunciava como uma Fénix, entre as cantoras, excedeu, apesar disso, tudo quanto possa imaginar-se. (...). (Ruders, 2002, 211)

Catalani manteve-se ao serviço do Teatro de São Carlos entre 1801 e 1806. “Este espaço de tempo correspondeu não apenas a uma época de maior flexibilização face à presença de mulheres em palco, mas, também, a uma verdadeira época áurea deste teatro, tendo a grande maioria das ópera sérias que Marcos Portugal compôs, após o seu regresso de Itália, sido escrita ou revista nessa altura e tendo em vista Angelica Catalani como Prima Donna. As excepções residem em *Adrasto, Re d’Egitto*, de 1800, *Artaserse*, no Inverno de 1806, e na revisão de *Demofonte*, em 1808.”¹⁹ O palco do teatro de ópera contava agora com dois talentos fora do comum, Angelica Catalani e Girolamo Crescentini, facto este que desencadeia, mais do que nunca, uma rivalidade súbita e competição pessoal entre a soprano e o castrado que até à altura não tinha saboreado a experiência de partilhar os aplausos e admiração do público com qualquer outra figura. Alguns destes episódios são descritos por Ruders:

¹⁷ Não se sabe com exactidão quando a cantora embarcou para Lisboa. Na Primavera de 1801 actuara na ópera “*I Bacchanali di Roma*”, de Giuseppe Nicolini, no Teatro di Sant’Agostino, Génova, sendo desta cidade, provavelmente durante o Verão, que viajou para Portugal, e não de Nápoles, como afirma o pastor luterano sueco Carl Israel Ruders. In Cranmer, 1996: 164.

¹⁸ Moreau, Vol I, 1999: 164.

¹⁹ Villalobos, 2004: 6.

Nenhum de nós, antes de ouvir a Catalani, seria capaz de conceber que uma mulher pudesse comparar-se em agilidade, em força e em suavidade à do célebre cantor castrado Crescentini; e menos ainda que, em certos casos, pudesse excedê-lo. (...) É, na espécie, uma voluptuosidade sem igual ver e ouvir esses dois grandes artistas, dignos de concorrer um com o outro, empregar toda a sua arte e desenvolver todos os seus recursos, tanto no canto como na acção – um, para se mostrar ainda com direito aos aplausos de quem há muito goza, outro, para surpreender o público com a revelação de um talento que ultrapassa tudo quanto se podia imaginar. (...) O que nunca ninguém outrora ouviu foi o acorde de duas vozes tão perfeitas, como quando Catalani e Crescentini cantavam juntos.²⁰

Aqui, a gente já quase que não se digna a ouvir outros cantores, apesar de diversos actores e actrizes terem muito boa voz, e ultrapassarem em merecimento, todos quantos eu, outrora, admirava. Não há dúvida que daqui em diante ser-me-á muito penoso ver uma cantora ou um cantor vulgares, justamente desses que, por essa Europa fora são contados entre as figuras primordiais, aparecer em cena pretensiosamente a cantar uma ária, para, ao cabo de 10 ou 15 minutos, me fazer sentir o contraste com o que neste momento me encanta. Em Lisboa temos, actualmente, dois artistas que são considerados como os maiores na arte do canto: Crescentini é o único que, em certo modo, pode concorrer com a Catalani.²¹

Benevides descreve também vários episódios que retratam a péssima relação que ambos os cantores insistiam em manter, dos quais aqui se destaca um que poderia ter como resultado um final desastroso: “(...) não podendo conter a expansão da sua raiva (Crescentini) disse a diversos que a Catalani não havia de cantar em S. Carlos, se elle não quizesse, pois pegaria nas partituras (de *La Morte di Semiramide* e de *La Zaira*) e as mandaria para Itália, em um navio que breve devia sair para Genova (...).”²² Plano este que não foi concretizado por impedimento de Diogo Ignacio de Pina Manique que, ao tomar conhecimento das intenções do castrado, agiu ainda a tempo de o deter. Deste episódio temos conhecimento de um officio elaborado por Pina Manique, Intendente Geral da Polícia, ao cuidado do Ministro do Reino, com a data de 1 de Abril de 1802²³:

Recebi ao fazer d’esta a Avizo de V. Ex.^a com a data de hontem com o requerimento incluso de Jeronimo Crescentini, no qual se queixa de eu lhe mandar entregar em

²⁰ Ruders, 2002: 212.

²¹ Ibid.: 238.

²² Benevides, 1993: 72.

²³ Ibid.: 72-73.

depozito em hum dos gabinetes do Real Theatro de S. Carlos a Muzica das duas operas – Semiramis – Zaira, composta a dita Muzica pelo Compositor do mesmo Theatro Marcos Antonio Portugal; por me constar que o supp.e Jeronimo Crescentini, por segundas intensoes queria pôr a Muzica das mesmas operas a bordo do Navio que vai p.^a Genova.

Ha certo que mandei recolher aos Gabinetes de Muzica das sobreditas Operas, p.^a se servir o Theatro nas actuaes circunstâncias em que está, pagando-se pela avaliação áquelles, o que tocar o seo embolso; pois na Empresa do dito Theatro do anno passado foram Empresarios a Companhia dos Comicos e Dansarinos, que trabalharão no mesmo Theatro, de que era director o sobredito Jeronimo Crescentini, que tem somente a sua parte correspondente à mais Companhia de cómicos e dançarinos interessados no valor, em que se avaliar a mesma Muzica pelos professores da primeira Ordem, que ha nesta côrte, em que tem igual parte o compositor della Marcos Antonio Portugal, que como socio da dita Empresa, tambem requereo nesta Intendencia, que se lhe segurasse esta Muzica das ditas duas Operas, por o supp.te ter espalhado, e dito que a mandava para Genova em hum Navio, que estava a sahir, em odio á Empresa actual, por ver o supp.te que não levava ao fim o seo plano, de ficar fexado o Theatro na presente Paschoa, e poder conseguir desgostar Angelica Catalani, para a obrigar a sahir deste Reino, e este he o grande enthousiasmo do supp.te a fim de pôr a dita Actriz, como digo, fora deste Reino.

He certo que tambem que o P. R. N. S. quer que o dito Theatro de S. Carlos se abra, e ponha em trabalho, e V.^a Ex.^a tambem assim mo tem comunicado de ordem do Mesmo Augusto Senhor, e como eu dezejo cumprir as Reaes Ordens, e o tempo he curto p.^a se comporem novas Muzicas p.^a algumas operas que se queirão pôr em scena, e ser o costume, e pratica, que todas as Obras de Muzica, que se tem feito naquelle Real Theatro, ficarem no Gabinete de Muzica do mesmo Theatro, e se lha manda fazer uma avaliação, e paga o Empresario, que entra na Empresa, áquelle que séhe, que he o mais que podia pretender o supp.te, estando autorizado pela Companhia dos Comicos e dos Dansarinos, que entrarão na Empresa, que finalizou pelo Carnaval pretérito: isto he o que me informão se pratica, não só neste artigo de Muzica, mas tambem da Guarda Roupas, e Scenário; e he o que tambem me obrigou a mandar recolher aos ditos Gabinetes a referida Muzica, cuja diligência se não effectuou e ficou em depozito em poder o supp.te Jeronimo Crescentini, como mostra o documento que elle junta ao seu requerimento.

He o q posso informar a V.^a Ex.^a sobre esta materia, e fico esperano as Reaes Ordens, que V.^a Ex.^a me comunicar a este respeito p.^a me servirem de regra, para poder diferir, não so ao supp.te Jeronimo Crescentini, mas ás partes, que me requerão mandar recolher no Gabinete do Real Theatro de S. Carlos a Muzica das duas Operas – Semiramis – e – Zaira.

Deos Guarde a V.^a Ex.^a Lisboa q de Abril de 1802. – Ill.mo Ex.mo Sr. D. Rodrigo de Sousa Coutinho. – O intendente geral de policia da Côrte, e do Reino. Diogo Ignacio de Pina Manique.²⁴

²⁴ Ibid.: 73.

As tentativas de sabotagem da parte de Crescentini terminaram com este episódio. Crescentini manteve-se ao serviço do teatro durante mais um ano, onde integrou o elenco de várias óperas, incluindo as de Marcos Portugal. Em 1803 abandonou a capital portuguesa e a sua carreira de sucesso centrou-se na exibição em alguns teatros de Itália, Viena, Paris, onde se fixou a pedido de Napoleão e foi reconhecido com “astro de primeira grandeza”²⁵ até 1812. Neste ano decidiu abandonar os palcos tendo-se fixado em Nápoles, onde desempenhou o cargo de Professor de Canto no Colégio Real de Música até ao ano da sua morte em 1846.²⁶ Por sua vez, Catalani, manteve-se como *prima donna* no Teatro de São Carlos até ao ano de 1806, tendo Marcos Portugal composto ou revisto dez óperas sérias que a própria protagonizou, das quais se distinguem *La morte di Semiramide*, *La morte di Mitridate*, *La Zaira* e *Argenide*, obras que acabaram por exercer uma influência notável no repertório da cantora durante toda a sua carreira.²⁷

²⁵ Moreau, Vol I, 1999: 37.

²⁶ Ibid.: 37.

²⁷ Cranmer, Dicionário biográfico caravelas: 4.

http://193.136.113.20:8020/SuperContainer/RawData/dicionario_caravelas/56a?style=readonly%22
(Última consulta 15/06/2012)

3. Sinopse da ópera

A presente ópera encontra-se dividida em dois actos e toda a acção é passada na Babilónia.

Acto I

O acto primeiro inicia-se com a aparição da sombra do Rei Nino, envenenado pela sua mulher, Semiramide, e Assur, pedindo vingança e atormentando a então Rainha da Babilónia, número este representado por um coro que revela o pressentimento de vingança e constrói todo um ambiente de terror e premonições de que algo assombroso irá suceder. Por consequência da sua morte deve ser nomeado um novo sucessor ao trono. Oroe, o sacerdote, diz a Seleuco que Semiramide irá nomear naquele dia o herdeiro ao trono, este, por sua vez, está convencido de que irá ser o escolhido para assumir tal nomeação mas ainda assim teme que algo possa acontecer, Oroe confirma a sua desconfiança dizendo: *“Arsace aquele invicto guerreiro afortunado há-de impedir-te essa ambição ao trono”*. Segue-se a ária de Seleuco onde o próprio divaga sobre o mesmo assunto; A cena seguinte inicia-se com a figura da rainha, completamente aterrorizada, suplicando ao marido morto que a deixe. Entretanto Arsace chega com grande pompa precedido por soldados e escravos trazendo consigo despojos e troféus de batalhas por eles vencidas, representado num grande número com coro cujo texto é *“Viva o grande, viva o forte do Oriente Vencedor”* e apresenta-se a Semiramide que lhe agradece imensamente a sua submissão e lealdade sempre demonstradas. A rainha, apaixonada por este, conta-lhe as aparições do fantasma de Nino referindo que só o próprio Arsace a poderá libertar de tamanho sofrimento e dar paz à sua alma. Este, confuso mas sempre submisso, sugere que se consulte o oráculo juntamente com Oroe. Já na Grande Praça da Babilónia, Semiramide anuncia Arsace como o sucessor à coroa, ouve-se um enorme trovão, acompanhado pela sombra de Nino que mostra a Arsace um papel lançando-o a seus pés, ao mesmo tempo em que vai atormentando Semiramide.

Acto II

Oroe, já a sós com Arsace, e com os papéis em seu poder, revela-lhe que este é filho de Nino e de Semiramide, esta revelação é feita por Oroe num *arioso*:

*“Teu Pai sim, foi Nino;
Tua Mãe por destino cruel o matou.
Assur, esse indigno, no peito de Nino
o veneno entornou.”*²⁸

Logo de seguida Arsace, sem coragem de pronunciar o que está escrito no papel, diz a Semiramide que o leia, completamente horrorizada exclama:

*“Santos Numes do Céu, que tenho lido!
Arsace... tu meu filho!
Pois bem, fere o meu coração, vinga o teu Pai
(...) esta mão foi homicida...”*²⁹

E rende-se a Arsace para que a mate, este, por sua vez, recusa de imediato. Entretanto, Azema, que sempre fora apaixonada por Arsace, amor este correspondido, anuncia a Seleuco e Mitrane que Semiramide consentiu que ambos se casassem.

Depois de reconhecer o seu erro e desejando a morte, a Rainha da Babilónia dirige-se ao sepulcro, Arsace e Seleuco seguem-na, e a sombra de Nino aparece novamente, mostrando ao filho a vítima que este deve ferir para vingar a sua morte, aponta para Seleuco, descendente de Assur que o matou. Na escuridão do túmulo, Arsace fere, por engano a mãe, Semiramide, e a sombra desaparece. Finalmente, na última cena, com todas as personagens em palco, a Rainha da Babilónia profere as suas últimas palavras, perdoa o filho e morre.

²⁸ Tradução do libreto bilíngue.

²⁹ Ibid.

4. O libreto – fontes e adaptações

Na generalidade, os libretos das óperas que Marcos Portugal compôs para Lisboa consistem em adaptações realizadas pelo poeta ao serviço do S. Carlos, Giuseppe Caravita, oriundas de fontes já existentes. Na sua maioria baseiam-se em outros libretos, aos quais o compositor terá tido acesso durante a sua estada em Itália, tendo-os trazido consigo para Lisboa (Cranmer 2001, 75). Apesar da recorrência a temáticas de carácter “clássico” ligadas à tradição de Metastasio, a grande maioria é extraída de dramas e romances históricos (Villalobos 2004, 16), sendo *La morte di Semiramide* um desses exemplos. Toma como ponto de partida a tragédia de Voltaire *Sémiramis* (1748), tendo sido esta, enquanto argumento, muito recorrente na viragem do século, e, posteriormente, retomada por Rossini já em pleno século XIX. Veja-se a título de exemplo: *La vendetta di Nino*, Prati, 1786; *La morte di Semiramide*, Nasolini, 1790; *La morte di Semiramide*, Bianchi, 1790; *La vendetta di Nino*, Borghi, 1791; *La morte di Semiramide*, Portugal, 1801 e *Semiramide*, Rossini, 1823.

O libreto elaborado por Caravita para a versão de 1801 de Marcos Portugal está dividido em dois actos e indica com protagonistas Girolamo Crescentini (Arsace), Domenico Neri (Mitrane), Angelica Catalani (Semiramide), Vincenzo Praun (Seleuco), Filippo Senesi (Oroe), Giuseppa Pelliccioni (Azema) e acresce um coro masculino interpretando Magi e Guerrieri, bem como figurantes que representavam a sombra de Nino, soldados, sátrapas e escravos.

Por não constar no libreto qual a fonte utilizada por Caravita como base para a sua adaptação, procedeu-se à análise comparativa das óperas recentes anteriores baseadas na mesma temática. Daí se conclui que o ponto de partida de Caravita foi o libreto homónimo de Sografi musicado por Nasolini e estreado em Veneza no Teatro La Fenice, no Outono de 1798³⁰. Caravita manteve o texto original em traços gerais.

³⁰ Produções anteriores atribuídas a Nasolini, tais como Pádua, Teatro Obizzi, 1790, e Roma, Teatro Argentina, Carnaval de 1792, são versões da ópera de Prati com música de Nasolini. O libreto é completamente diferente do de Sografi usado em 1798.

No entanto, após um estudo comparativo de fontes, salientam-se algumas alterações significativas.³¹

No primeiro acto nota-se apenas uma alteração estrutural, que diz respeito ao arranque da ópera. No libreto de 1798, começa com um recitativo e ária para Seleuco, enquanto no libreto musicado por Marcos Portugal, este momento é precedido por uma *Introduzione*. É de reparar que reposições da ópera de Nasolini, por exemplo, no Teatro Comunale, em Bolonha, no Outono de 1803 (com o título *La vendetta di Nino*) ou no Teatro della Pergola, em Florença, no Carnaval de 1810, acrescentam igualmente uma *Introduzione* cujo texto coincide, em parte, com o de Caravita, o que implica que já existia na versão de Sografi, mas que, por algum motivo, foi cortada na produção original veneziana.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO I	ATTO I	ATTO I	ATTO I
-	1 Coro: <i>Che giorno fausto è questo</i>	1 Coro: <i>Che fausto giorno è questo</i>	-
-	Sel: Ah, tacete, tacete	Sel: Ah, tacete, tacete	-
-	Sel: <i>Nume, si giusto sei</i>	Sel: <i>Nume, si giusto sei</i>	1 Coro + Sel, Or, Mit: <i>Ah! Che il Ciel minaccia, e freme</i>
-	Sel, Mit, Or: Ah! che troppo del Cielo	2 Sel, Mit, Or: Ah! che troppo del Cielo	Sel, Mit, Or: Ah che troppo del Cielo
-	Mit: <i>Ormai d’Assiria al Trono</i>	Mit: <i>Ormai d’Assiria al Trono</i>	-

Quadro I: Inclusão de uma *Introduzione* nas versões do libreto de Bolonha [1803], Florença [1810] e Lisboa [1801].

³¹ Os quadros que se seguem representam as diferenças detectadas através do estudo comparativo dos libretos.

Legenda:

1 – Letras A, C e I (após a indicação do ano de estreia): abreviaturas das temporadas A (Autunno), C (Carnevale), I (Inverno);

2 – Escrita em letra normal: recitativo secco;

Escrita em letra itálica e negrita: recitativo accompagnata;

Escrita em letra itálica (sem negrita): árias, duetos, conjuntos, coros, etc.;

Nos restantes números do acto I, embora existam algumas alterações textuais, geralmente limitadas a um número reduzido de recitativos, não se encontra qualquer mudança significativa.

No início do segundo acto, contudo, foram introduzidas modificações mais profundas. No libreto de Caravita apresenta-se uma secção introdutória que culmina numa grande ária de Arsace com Coro – completamente ausente na versão de Sografi/Nasolini. Trata-se de uma das diferenças mais expressivas do libreto, prendendo-se certamente com questões de exibição vocal, bem como com a competição pessoal que mantiveram o *primo uomo* Crescentini e a *prima donna* Angelica Catalani. A conclusão a que se chega prende-se em pleno com esta rivalidade. Uma vez que Catalani já tivera brilhado no final do ato I, na célebre ária “Son regina”, Marcos Portugal terá decidido dar a Crescentini uma ária no princípio do acto II, por uma questão de visibilidade artística, substituindo assim o diálogo inicial entre Mitrane e Azema, seguido pela ária de Mitrane, na versão de Sografi/Nasolini.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
1 Mit, Az: Non darti, o Principessa	1 Mit, Az: Non darti, o Principessa	1 Mit, Az: Non darti, o Principessa (últ. 5 versos cortados)	1 Coro: <i>Deh! Ti placa, irato Nume</i>
Mit: <i>Aura così talora</i>	-	Az: <i>È delle pene la più spietata</i>	Or: <i>Magi, Prenci, Guerrieri, Popolo, udite.</i>
-	-	-	Coro + Ars: <i>Imploriamo a piedi tuoi</i>
-	-	-	Ars: <i>Nume eterno del Ciel, che dal Ciel miri</i>
-	-	-	Ars: <i>Ciel pietoso, Ciel clemente</i>
2 Az: Piacesse al Ciel, ch'io lusingar potessi	-	-	Or: Basta non più: Dal Cielo

Quadro II: Substituição do diálogo entre Mitrane e Azema pela ária de Arsace e omissão da ária de Mitrane na versão de 1801.

A decisão de Marcos Portugal em suprir a ária de Mitrane também se terá prendido muito provavelmente com a falta de talento do *castrato* Domenico Neri.

Ruders (2002, 209) faz-lhe mesmo uma crítica avassaladora: “O repugnante Neri foi pelos actuais superiores relegado para os coristas, e esse lugar, é, na verdade, o único que lhe compete.”

A segunda diferença refere-se ao acréscimo, na versão de Caravita-Portugal, do arioso de Oroé sobre o assassinio de Nino, talvez para dar mais destaque ao seu intérprete, Filippo Senesi, cantor recém-chegado a Lisboa.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
3 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or: Magi, ciò, che v'imposi, a me recate.
-	-	-	Or: <i>Fù Nino tuo Padre</i>

Quadro III: Acrescento do arioso de Oroé na versão de 1801.

Na cena 5, o texto da ária de Seleuco foi substituído por outro. Na partitura autógrafa o texto adoptado não é o que consta no libreto de Caravita, mas sim outro escrito pela mão de Marcos Portugal cuja proveniência de desconhece. De facto, neste caso aponta um momento de instabilidade mais sistemática no libreto de Sografi, pois nas produções referidas de Bolonha e Florença, esta ária também é substituída.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
6 Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento	Sel, Mit: Oh come in un momento (mas altetarada no fim para acomodar a ária a seguir)	5 Sel, Mit: Ah come in un momento (V Fen 6 mas abreviada)	5 Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento
Sel: <i>Di clemenza quel bel raggio</i>	Sel: <i>A respirar felice</i>	Sel: <i>Che sarà dal amor mio?</i>	Sel: <i>Per lei non ho più pace</i>

Quadro IV: Substituição do texto da ária de Seleuco.

As duas últimas modificações substanciais dizem respeito à omissão da ária de Arsace no libreto de Caravita, correspondente à cena 9 de Veneza, e o acréscimo da ária de Azema na cena 10. A primeira terá a ver com a antecipação da ária de Arsace para o início do acto, enquanto a segunda é uma *aria di sorbetto* acrescentada para dar a Azema o seu único momento de protagonismo ao longo da ópera. É de salientar que, na produção de Bolonha, foi introduzida igualmente uma ária para Azema neste mesmo momento, enquanto em Florença a ária adicional para esta personagem substitui a de Mitrane na cena 1 deste acto. O momento escolhido que nas versões da ópera de Nasolini, só existe na edição de Veneza, em 1798 e a versão de Caravita para Marcos Portugal tem uma ária equivalente.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
9 Az, Ars: Fermati: eterni Dei!	9 Az, Ars: Fermati: eterni Dei!	Ars, Or: Tacete. Por pochi istanti almeno	-
Ars: <i>Vado...Che fo? M'arresto...</i>	Ars: <i>La tua sembiante amabile</i>	Ars + Coro: <i>Nò che mai tremò quest'alma</i>	-
10 Az: Ah si perde il mio ben. Si corra tosto	10 Az: Ah si perde il mio ben. Si corra tosto		7 Az: Ah, che l'alma nel sen non hà più pace
-	Az: <i>Ah son questi i preziosi momenti</i>	-	Az: <i>Se altro, che lagrime</i>
11 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	11 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	9 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	8 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta
Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! >Sel, Sem, Ars: Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! >Sel, Sem, Ars: Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! >Sel, Sem, Ars: Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! >Sel, Sem, Ars: Tra quest'ombre, e queste tombe</i>
12 [Ult] Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>	Ult Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>	Ult Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>	Ult Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>

Quadro V: Omissão da ária de Arsace e acréscimo da ária de Azema.

No que respeita ao libreto, conclui-se que todas as modificações da versão de Caravita visam a obtenção de uma maior visibilidade e expressividade dramática da

obra. Em simultâneo, nos casos de Arsace e Semiramide, parecem contribuir para um protagonismo mais equilibrado destas personagens que, por sua vez, confeririam o mesmo aos cantores que os interpretavam.

5. A música e a sua disseminação

La morte di Semiramide foi a segunda ópera de Marcos Portugal destinada ao S. Carlos e a primeira que previu Catalani como protagonista, tendo sido estreada no dia 23 de Dezembro de 1801, na temporada de Inverno. O pastor luterano, Ruders, dá-nos algumas informações sobre a estreia:

Em 23 de Dezembro, quando a senhora Catalani fez o seu benefício, subiu á cena pela primeira vez a tragédia de Voltaire *La morte di Semiramis*. É, como todos os outros espectáculos deste teatro, lírica. O compositor Portugal, nas árias e duetos que a Catalani e Crescentini devem cantar, teve o cuidado de adaptar a música aos grandes recursos desses artistas, proporcionando-lhes dessa forma ensejo de poderem exhibir com todo o brilho, quer juntos, quer separadamente, a sua arte excepcional.

A peça também produz uma extraordinária impressão sobre os espectadores; e a Senhora Catalani, ou se apresente com carácter altaneiro de conquistadora, ou se mostre cheia de terror fugindo ao espectro do esposo assassinado, - comova-se de surpresa e angustia, ou estremeça na presença do filho que ela adora - , desperta sempre a mesma grande admiração.

A actriz e a cantora auxiliam-se mutuamente, fundindo-se no mais belo conjunto, para traduzirem com mais alta verdade em toda a sua força, os encontrados sentimentos que tumultuam na alma da rainha. Praunn e Crescentini desempenharam também os seus papéis com o mais vivo agrado por parte do público.

Por ocasião de benefícios, como um certo número de bilhetes tem de ser exposto à venda na bilheteira, os especuladores aproveitaram-se dessa circunstância para os açambarcarem. Foi o que sucedeu desta vez vendendo-os depois pelo duplo ou triplo do seu custo. Não obstante isso, a receita para a actriz subiu, segundo dizem, a 11 000 cruzados, devido, sem dúvida, na sua maior parte, a uma especial generosidade do público, visto que, no dia 30, quando o compositor fez benefício, o produto de espectáculo com uma concorrência igualmente grande, pouco excedeu metade daquela soma. E já poderá no entanto dar-se por satisfeito. (...) ³²

Este testemunho apesar de não fazer nenhuma referência à encenação, cenários e músicos, contrariamente ao que acontece nos seus escritos sobre *Adrasto* ou *Zaira*, ³³ do mesmo compositor, dá-nos uma descrição preciosa sobre a forma como a ópera foi recebida pelo público lisboeta, que vem realçar não só as qualidades já conhecidas do intervenientes principais, Crescentini e Catalani, mas também destacar o empenho de Marcos Portugal na composição de números

³² Ruders, 2002: 257.

³³ Ruders, 2002: 261

virtuosísticos que atribuíam especial ênfase às virtudes vocais dos cantores que os interpretavam, como é o caso das árias e duetos.

Contrariamente ao panorama vivido até esta altura, observa-se a partir daqui, no que respeita ao libreto, um especial gosto pela intensidade dramática, mostrando que a tendência para um desenlace feliz começa a perder o entusiasmo e, como consequência, “encontramos uma proposta musical que espelha e incentiva as inovações libretísticas e define um modelo operático mais flexível, dinâmico e movimentado, procurando uma solução de continuidade”³⁴ na medida em que se verifica uma maior preocupação direccionada para a valorização da linha vocal, característica esta que se assume como o fundamento de toda a ópera.

A partitura autógrafa desta obra encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal³⁵, existindo uma cópia bastante fiel na Biblioteca da Ajuda³⁶, também em Lisboa. Ambas as fontes estão divididas em dois volumes completos. No autógrafo, embora a obra seja identificada na lombada como *Semiramide*, no frontispício consta “L’ / orig. in / Venezia 1798. / La madre virtuosa, / Operetta sentimentale, / da cantar-si al Teatro in / S. Moyse, nell’autuno 1798. / Musica di Marco Portogallo”³⁷. Na verdade, o manuscrito começa com a abertura desta “operetta” composta em Itália, três anos antes da estreia de *La morte di Semiramide* em Lisboa, tendo o compositor optado por inclui-la na obra de 1801 (Cranmer 2010, 77). Apesar da cópia manuscrita se tratar de uma transcrição bastante fiel da partitura autógrafa são, todavia, evidentes algumas diferenças entre estas duas fontes que merecem ser aqui referidas.

Estruturalmente os manuscritos encontram-se divididos em dois volumes, correspondentes aos dois actos. O primeiro está organizado em dez números e onze cenas em ambos os exemplares e verificam-se apenas duas diferenças, representadas no quadro que seguidamente se apresenta:

³⁴ Villalobos, 2004: 17

³⁵ P-Ln M.M. 4816//1-2.

³⁶ P-La 48-II-29 e 48-II-30. A identidade do copista é desconhecida.

³⁷ “cantar-si”, “Moyse” e “autuno” todos *sic*.

Número/Scena	P-Ln M.M. 4816//1	P-La 48-II- 29
Sinfonia		
ATTO I		
N.º 1 Introduzione: Coro + Sel, Or, Mit: <i>Ah! Che il Ciel minaccia, e freme</i>		
(Scena 1) Sel, Mit, Or: Ah che troppo del Cielo		
N.º 2 Aria Mitrane: <i>Ormai d'Assiria al trono</i>		Falta
(Scena 2) Ritirati, o Signor. In questo loco		
N.º 3 Recitativo ed Aria Seleuco: <i>Deh cessa oh Dio ></i> Sel: <i>Vedrà, se in campo armato</i>		
(Scena 3) Or, Az, Mit: Eccelso Iddio, tu, che ai delitti ascosi		
<i>La distruzione di Gerusalemme</i> - ária		Falta
(Scena 4): N.º 4 Scena ed aria Semiramide: <i>Lasciami per pietà, lasciami in pace.</i> <i>Ah che non v'è pietà</i>		
Az, Sem: Deh Regina, fa cor: sgombra la tema...		
(Scena 5) Az: Che mai narrò? Che orrendi casi! oh Dio!		
(Scena 6) Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi		
(Scena 7) Sel, Sem: Scusa, o Regina. / Al Nuzial Rito		
N.º 5 Coro e dueto Arsace e Semiramide: Coro + Sem, Sel, Or, Az: <i>Viva il grande, viva il forte</i>		
(Scena 8) Coro: <i>Vieni il grande, vieni il forte</i> Ars, Sem: <i>Questo sublime segno > + Coro Ah per te saprà quest'alma</i>		
Ars. Sem: Eccoti o gran Regina		
N.º 6 Recitativo ed Aria Arsace: <i>Ebben nel sacro tempio</i> Ars + Coro: <i>Dov'è, dov'è il cimento? /Non temo il mio periglio,</i>		
(Scena 9) Or: Sacerdoti, Ministri,		
N.º 7 Aria Oroe: <i>Ah se l'ultrice folgore</i>		
N.º 8 Coro: Sc. 10 Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>		
N.º 9 Recitativo Semiramide e Coro: Sem: <i>Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete: oh Dio!</i> Coro: <i>Il più pietoso</i>		
(Scena ultima/11) Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento,		
N.º 10 Finale I: Ars, Sem, Sel, Coro: <i>Fermati il ciel minaccia ></i> Tutti con Coro: <i>Quest'è l'ombra del rei estinto ></i> Sem: <i>Deh sospendi ai pianti miei ></i> Sem: <i>(Sconsigliata che fò! Così mi lascio ></i> <i>Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] ></i> Coro; <i>All'Ara, al Tempio ></i> Sem, Cor: <i>Ah seconda, Ciel pietoso...</i>		

Quadro VI: Comparação das partituras autógrafa e cópia (Acto I).

A primeira refere-se ao acrescento posterior de uma ária na partitura autógrafa que pertence à ópera *La distruzione di Gerusalemme*, de Pietro Carlo Guglielmi, levada a cena no Teatro de S. Carlos em 1805³⁸. A segunda divergência diz respeito à omissão da ária de Mitrane no número 2 da cópia manuscrita e a sua

³⁸ Vol. I, ff. 44r-54r. A ária “Morrà lo sposo” foi composta para inserção em II 5 de *La distruzione di Gerusalemme*.

inserção no lugar errado (segundo o libreto) na partitura autógrafa³⁹. Em ambos os casos pode significar que esta ária nunca tenha chegado a ser interpretada, tendo sido posto de lado, razão que se prende, como anteriormente foi referido, com a má prestação e falta de talento de Domenico Neri. Em relação a este assunto, Ruders mais uma vez nos clarifica com uma crítica avassaladora que sustenta a hipótese formulada:

[...] os castrados Domenico Neri, Pepi, Bonini e Cavan[n]a [...] quer como cantores, quer como atrizes, são de todo o ponto lamentáveis, e em cada espectáculo recebem do público novas demonstrações de desagrado. A sorte desses pobres mutilados é bem digna de lástima. Os seus progenitores, submetendo-os a essa terrível operação, imaginaram prepará-los para grandes destinos, mas não fizeram deles senão verdadeiros miseráveis. Para esses desgraçados o purgatório começa-lhes com a vida. [...] (Ruders 2002, 91)

O acto II está dividido em oito número e nove cenas e verifica-se uma divergência nas fontes (ver Quadro: VII). Nota-se, no entanto, que a cópia da Biblioteca da Ajuda carece da ária de Arsace “Ciel pietoso, ciel clemente” (II 1). Esta ária está conservada na Biblioteca do Conservatorio de Bruxelas, na mão de um dos copistas representados no manuscrito da Ajuda, sendo possível, portanto, que constitui o caderno extraviado deste manuscrito⁴⁰.

Número/Scena	P-Ln M.M. 4816//1	P-La 48- II-29
ATTO II		
(Scena 1) N.11 Coro e scena Arsace: Coro: <i>Deh! Ti placa, irato Nume</i> Or: Magi, Prenci, Guerrieri, Popolo, udite. Coro + Ars: <i>Imploriamo a piedi tuoi</i> Ars: Nume eterno del Ciel, che dal Ciel miri Ars: <i>Ciel pietoso, Ciel clemente</i> (preghiera)		Falta
Or: Basta non più: Dal Cielo		
(Scena 2) Or: Magi, ciò, che v'imposi, a me recate.		
N.12 Recitativo e aria Oro: Questo, Arsace, è l'istante Or: <i>Fù Nino tuo Padre</i>		
N.13 Recitativo e duetto Semiramide e Arsace: Ars: Che terribil orror! Che colpo è questo! (Scena 3) Sem, Ars: Vieni, che più t'arresti		

³⁹ Encontra-se no vol. I, ff. 71r-77v, mas deveria estar entre ff. 26v e 27r do mesmo volume.

⁴⁰ Com a cota MS. 12.314. Agradeço a David Cranmer esta informação.

Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi</i>		
(Scena 4) Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa		
(Scena 5) Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento		
N.14 Recitativo ed aria Seleuco: <i>Mille speranze a un ponto</i> Sel: <i>Per lei non ho più pace</i> [contrafactum – self-borrowing?]		
(Scena 6) N.15 Coro ed aria Semiramide: Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente ></i> Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine > Az, Coro, Sem: <i>Di quell'ombre forse accanto ></i> Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento > Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano. > Sem + Coro: <i>In dolce riposo > (Pur troppo io son la rea</i>		
(Scena 7) Az: Ah, che l'alma nel sen non hà più pace		
N.16 Aria Azema: <i>Se altro, che lagrime</i>		
(Scena 8) N.17 Recitativo e Terzetto: Sem, Ars: <i>Oh Dio! che orror! che muta</i> Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! ></i> Sel, Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i>		
(Scena ultima/9) N.18 Recitativo e Finale II: Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai ></i> Sem: <i>L'involontario errore ></i> Ars, Az, Coro: <i>Datemi un ferro, o barbari</i> (with Sel, Mit, Or mostly doubling Coro > Coro, Ars: <i>Egli muore di duolo d'affanno...</i>		

Quadro VI: Comparação das partituras autógrafa e cópia (Acto I).

A valorização da linha vocal é aqui assumida como a grande característica desta ópera. É de realçar que os números solísticos, sobretudo os de Arsace e Semiramide, para Crescentini e Catalani, respectivamente, apresentam diversos artifícios técnicos em que a exibição vocal é levada ao limite. Um dos exemplos é a última secção, da ária “*Ah che non v'è pietà*”, em Dó M, [N.º4 Scena ed aria Semiramide], em que Semiramide pede piedade ao fantasma de Nino que a persegue, esta parte é marcada por passagens extremamente agudas, de enorme dificuldade técnica, notas curtas, algumas com a indicação de *staccato*, quando é referida a última frase do texto “*Remorso... horror... me faz / o coração gelar*”,⁴¹ ideia musical que se traduz na procura pelo virtuosismo associado à destreza técnica, como se pode verificar no excerto que se segue.

⁴¹ Tradução do libreto bilingue (1801): 18. Texto original: “*Rimorso... orror... dolore / Il cor gelar mi fa.*”

The image shows a musical score for the aria 'Ah che non v'è pietà' from the opera 'Sémiramis'. It consists of four staves, each labeled 'Semiramide' or 'Sem.'. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a grand staff format. The lyrics are: 'las - ciar...'. The second staff continues the melody with the lyrics: 'la vi - ta, la vi - ta las -'. The third staff continues with the lyrics: 'ciar... la'. The fourth staff concludes the phrase with the lyrics: 'vi - ta, la vi - ta las - ciar,'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

(N.º 4 Scena ed aria Semiramide: *Ah che non v'è pietà*, cc. 122-133)

O momento em que Arsace chega à Babilónia, precedido por soldados e escravos, apresentando à rainha Semiramide os despojos e troféus das batalhas vencidas, é representado no N.º5 num grande número com coro, “Vieni il grande, vieni il forte”, na tonalidade de Ré M, onde Marcos Portugal terá optado por um andamento com carácter marcado, semelhante a uma marcha, onde predominam ritmos de curtos, quase pontuados, sobretudo nas madeiras e cordas. É neste número que a percussão tem a sua primeira intervenção na ópera, acabando por acentuar o carácter triunfante do andamento. Aqui, também o coro desempenha um papel de relevo, não se fixando apenas na repetição de frases textuais, mas assumindo-se como personagem, neste caso, representando o grupo de escravos e soldados que acompanham o pretendente ao trono proferindo as palavras “*Viva o grande, viva o forte / Do Oriente vencedor.*”⁴²

⁴² Tradução do libreto bilingue (1801): 28. Texto original: “*Viva il grande, viva il forte Dell’Oriente domador.*”

Fl

Ob

Fag

Timp

Cor

Coro

Vi-va il gran-de vi- va il for - te dell O-rien - te do - ma dor.

VI I

VI II

Vla

Basso

Vi-va il gran-de vi-va il for - te dell O-rien - te do - ma dor.

(N.º5 Coro: "Vieni il grande, vieni il forte", cc.44-48)

Um outro momento de destaque desta ópera é o dueto *Non tramar: io t'ffro il petto*, no N.º13 do acto II, que reúne no palco Catalani e Crescenti. Aqui, Semiramide convida Arsace a segui-la ao Templo para se unirem pelo matrimónio, mas este, anteriormente instruído por Oroe da sua verdadeira origem, recusa. A rainha, sem perceber o motivo de tal impasse questiona-o e apesar de tentar resistir, Arsace cede e dá-lhe a conhecer a verdade mostrando a carta que o sacerdote lhe tivera entregue. Em total desespero com a terrível realidade que a assombrava, a

rainha Semiramide implora heroicamente a sua própria morte servindo-se dos versos “Non tremar: io t’ffro il petto, / Non pensar ehi a te diè vita: / La natura inorridita / Parli invano a mio favor”. Inicialmente o acompanhamento é feito apenas pelas cordas - as madeiras e metais, quando intervêm é de forma bastante modesta. Após algumas frases desencontradas as vozes surgem juntas nas palavras: “Ah dov’è una mano oh dio! / Che versando il sangue mio, / non mi lasci in tal terror”, acompanhadas inicialmente por pizzicatos nas cordas e posteriormente com os restantes instrumentos da orquestra até ao final do dueto, quase sempre à distância do intervalo de 3ª. O dueto termina com um pequeno final sobre o verso: “Partir restar vorrei, / Mi si divide il cor” acompanhado por toda a orquestra. Neste número verifica-se, claramente, a preocupação de Marcos Portugal em explorar ao máximo um leque de características vocais que refletisse os dotes virtuosísticos da soprano e do castrado, um momento que, se tentarmos transportar para a época, certamente, ficou na memória dos que tiveram o privilégio de assistir a tal demonstração de talento.

É, na espécie, uma voluptuosidade sem igual ver e ouvir esses dois grandes artistas, dignos de concorrer um com o outro, empregar toda a sua arte e desenvolver todos os seus recursos, tanto no canto como na acção – um, para se mostrar ainda com direito aos aplausos de quem há muito goza, outro, para surpreender o público com a revelação de um talento que ultrapassa tudo quanto se podia imaginar. (...) O que nunca ninguém outrora ouviu foi o acorde de duas vozes tão perfeitas, como quando Catalani e Crescentini cantavam juntos.⁴³

⁴³ Ruders, 2002: 212-13.

Semiramide

Arsace

Sem.

Ars.

ror! D'af - fe - - - no e di ter -

cor. Da qual tor - men - to l'a ni - ma a

la - ce - rar mi sen - to che or - ri - bi - le mo - men - to d'af - fa - no e di ter

ror! d'af - far - no e di ter - ror!

d'af - far - - - no e di ter - ror!

(N.º13, Sem, Ars: “Non tremar, io t’offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi”, cc.172-186)

Tendo-se chegado à conclusão de que a grande característica de *La morte di Semiramide* é, de facto, a sobrevalorização da parte vocal levada ao limite através dos números virtuosísticos, é fundamental dar especial ênfase à brilhante ária do final do primeiro acto “Qual pallor”, melhor conhecida pelo início do terceiro verso, “Son Regina”, já que é nesta que essa vontade mais plenamente se manifesta. Benevides deixa-nos o seguinte registo: “A famosa Catalani cantou em Lisboa muitas operas. Foi a *Semiramis* de Marcos Portugal uma d’aquellas em que mais brilhava a celebre cantora; a força com que cantava a aria, *Son Regina*, era de electrizar os mais frios espectadores; n’ella se tornou immortal a grande artista” (Benevides 1883, 88). Trata-se de uma ária portadora de um virtuosismo indiscutível, onde a exibição vocal é levada ao extremo. Está escrita na tonalidade de Sib maior, tem indicação de quatro andamentos diferentes, que caracterizam o estado emocional de Semiramide. É acompanhada por um coro e orquestra constituída por cordas, oboés, clarinetes, fagote, trompas e trompetes. Inicialmente o acompanhamento é realizado sobretudo pelas cordas, tendo os sopros uma intervenção mais discreta

com notas de valores longos, ambiente que é alterado por um tutti precisamente quando são proferidas pela primeira vez as palavras: “*Son Regina, son guerriera*”, frase marcada por saltos na parte vocal e uma coloratura brilhante.

Semiramide

ror, Son Re - gi - na Songuer - rie - ra ne - mi

Sem.

vin - ce un - vil ter - ror

Sem.

un - vil ter -

Sem.

ror, un - vil ter -

Sem.

ror, un - vil ter - ror, un - vil ter - ror.

(N.º 10 Finale I, “*Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera]*”, cc. 31-50)

Após um momento de exibição mais contida, quase religiosa, segue-se uma última secção com uma frase de bravura repetida até ao final, onde se encontram vários compassos de coloratura em escalas e saltos assombrosos, bem como a sustentação de notas extremamente agudas. É nesta ária que as extensões máximas são evidenciadas, chegando Catalani a atingir o Ré5.

Sem. 
tà, Ah— chi po - trà com - pren-de - re tan - ta mia,— tan - ta

Sem. 
mia— fe - li - ci - tà

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

Sem. 

(N.º 10 Finale I, “Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera], cc. 160-193)

Foi sobretudo devido a esta ária na voz de Catalani que a ópera obteve grande destaque não só em Portugal mas internacionalmente. Sarraute, nos seus ensaios, deixa-nos algumas referências muito propositadas, na medida em que nos permitem avaliar com maior precisão a receção e êxito que esta obra e sua

intérprete principal conheceram em Londres. Segundo este autor, na sequência da estreia de *La morte de Semiramide* no King's Theatre, a 13 de dezembro de 1806:

[...] O *Times* consagrou a essa noite uma coluna inteira, o que era absolutamente excepcional, cheia de cumprimentos no superlativo. [...] No meio de todo este entusiasmo, temos contudo de confessar que não há uma única palavra sobre a obra representada, o que quer dizer que a Catalani podia ter cantado fosse o que fosse; o público desejava vê-la e ouvi-la, a ela. Era tudo. (Sarraute 1979, 42)

Num estudo da autoria de Rachel Cowgill sobre a produção e recepção das óperas de Marcos Portugal e Mozart em Londres, é apresentado um levantamento exaustivo das várias récitas, com a citação integral das respectivas recensões críticas provenientes de jornais londrinos. Estas deixam bem claro o sucesso que não só a obra, mas sobretudo a Catalani obteve em Londres. Na capital inglesa *La morte di Semiramide* foi representada dezoito vezes entre os anos de 1806 e 1807 (sendo que numa delas só o ato I foi executado), doze em 1808, três em 1811, duas em 1812 e quatro em 1813, sempre com Catalani como protagonista e com os mais extraordinários elogios na imprensa (Cowgill 2010, Apêndice).

Sarraute (1979, 30) refere igualmente a produção parisiense de 1817. Citando *Rome, Naples et Florence*, fornece-nos a avaliação de Stendhal no que diz respeito à voz de Catalani: “O juízo é unânime; trata-se da mais bela voz de que nos recordamos, de muito longe superior à da Banti, à da Billington, à da Corrêa, à da Marchesi, à da Crivelli...” (Sarraute 1979, 32).

No caso específico da ária “Son Regina”, a disseminação actual das fontes demonstra como constituiu um veículo da maior importância pela internacionalização desta ópera. Existem dois exemplares manuscritos na Biblioteca Nacional de Portugal, um do início do século XIX, outro copiado entre 1820 e 1840⁴⁴; uma cópia na Library of Congress, em Washington⁴⁵, também do início do século XIX, outra no

⁴⁴ Com as cotas respetivamente F.C.R. 168//20 e M.M. 245//11.

⁴⁵ Com a cota M. 1508. P (case).

Conservatório de Bruxelas, que pertencia a Isabel Colbran⁴⁶, e três exemplares na Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek, em Estocolmo⁴⁷.

Fontes manuscritas	
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - Recc[itati]vo e aria col coro [música manuscrita : nella semiramide / del sig.re maestro marco portogallo	Portugal, Marcos, 1762-1830; Soares, António José, 1783-1865, escriba. Antigo possuidor: Ernerto Vieira Cópia: [Entre 1820 e 1840] Online: http://purl.pt/814
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - Nella simiramide [música manuscrita] : aria qual pallor qual tema...ardor / del sig.re Marcos Porttugallo	Portugal, Marcos, 1762-1830; Caravita, Giuseppe, libretista; Borba, 3º Marquês de, 1835-1928, ant. Possuidor; Cópia [entre 1798 e 1830] Cota: F.C.R. 168/20
Library of Congress - Qual palor! Qual tema! Ardire: aria nello Semiramide; Portugal, Marcos António da Fonseca, 1762-1830; Manuscript Music;	Voz e coro; acc. Em redução para piano; Copista desconhecido; Cópia: 180? cota: MI508.P.
Koninklijk Conservatorium Brussel - Qual palor qual tema; Scena ed Aria: Nella Semiramide; Del Sig. Marco Portogallo;	Repertoire de la Colbran II; 1 partituur; Cota: MS. 12311, 103-159
Biblioteca Real da Suécia, Estocolmo	3 exemplares; Cota: T-SE-R

Quanto a edições impressas desta ária, tem-se conhecimento da existência de quatro para canto e piano, publicadas em Londres (de Michael Kelly, L. Levanu⁴⁸, de J. Eloui, e uma sem editora), sendo que duas delas referem especificamente o nome de Catalani, uma em Nápoles (Celestino Bartolini) e uma em Florença (Giuseppe Lorenzini [sic]), todas elas sem data explícita.

⁴⁶ Com a cota MS. 12311, 103-159.

⁴⁷ Todos com a cota T-SE-R.

⁴⁸ Disponível online pela Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/793> (última consulta 23/08/2012).

Fontes impressas	
London: L. Levanu [c. 1807] BNP	Qual pallor recit and son regina air [música impressa] sung by madame catalani in the opera of semiramide / composed by marcus PORTOGALLO; Online: http://purl.pt/793
London: M. Kelly [c. 1807]	Qual pallor Recit. ^o and Son regina Air Sung by Madame Catalani In the Opera of Semiramide
London: [?] [c. 1807]	The celebrated recitative Sconsigliata che fo and air Qual pallor qual tema, etc
London: printed for J Elouis [c. 1809]	The recitative "Sconsigliata che fo" and air "Qual pallor" in the opera of Semiramide [composed by Portogallo] arranged for the harp or Piano Forte by J Elouis
Napoli: Celestino Bartolini	Nella Semiramide Qual pallor? Qual tema Scena, ed Aria, con Cori Musica [...]
Firenze: Giuseppe Lorenzzi	Scena et air della Semiramide Chantée[...] Musique de Portogallo avec accompagnement de Piano [...]

A voz de Catalani foi, sem dúvida, fundamental pela popularidade desta ária e desta ópera, no geral. Marcos Portugal, perfeitamente consciente das qualidades da sua voz, esmerava-se na composição de árias brilhantes que as evidenciassem. “De 1800 a 1806 torna-se evidente no TSC toda a medida em que condiciona a sua actividade criadora ao objectivo de fazer brilhar a Catalani e, inversamente, como comercializa a sua própria mercadoria através de Catalani” (Vieira de Carvalho 1993, 62). Pode verificar-se, portanto, que, apesar de todo o mérito do compositor, que foi devidamente reconhecido, o seu êxito internacional se deve sobretudo aos intérpretes, neste caso a Angelica Catalani.

O facto é que, quando vai para Paris e, depois, para Londres, não há concerto em que não inclua obra do nosso músico. Ora a Catalani era, na época, uma primeiríssima cantora, se não a primeira. Basta, para o notar, ver os preços que ela pedia pelos seus concertos. Semelhante ajuda era inapreciável para um compositor, e é evidente que, graças a este meio, o nome de Marcos Portugal, já célebre, ainda mais se espalhou. (Sarraute 1979, 5)

Contudo, não deixa de ser curioso reparar que tanto Arsace como Semiramide são enfatizados por Voltaire como figuras heroicas, guerreiras e portadoras de uma grandiosa força interior, ideia que está igualmente presente no libreto de Caravita, mas que contrasta em grande medida com as opções musicais consideradas pelo compositor, pela razão única que se prende com o facto de Crescentini se tratar de um *castrato*. Esta contrariedade entre o drama e a música vai de encontro com a ideia de *natureza como artifício*, caracterizada por Mário Vieira de Carvalho “como autocontrolo (e controlo sobre a natureza) da qual resulta a necessidade de o libretista, o maquinista, o cenógrafo, o compositor, os actores, os próprios músicos de orquestra, ao representarem a acção dramática, porem em evidências suas faculdades e destrezas” (Viera de Carvalho 2005, 44). Verifica-se, uma forte incidência na valorização do canto vinculada à ideia de virtuosismo, na medida em que ressalta as competências do intérprete, neste caso do cantor, e que gera, consequentemente, um distanciamento da personagem e da acção dramática representadas, em detrimento de uma *performance* individual do artista. Assim, tal como observa Vieira de Carvalho, através do modelo socio-comunicativo do Teatro de S. Carlos, na transição do século XVIII para o XIX, há uma fortificação da tendência que encoraja os cantores a minimizarem representação das personagens atribuídas, mas a valorizarem, sobretudo, a sua própria prestação como intérpretes, contemplando, por consequência, as virtudes do compositor perante o público, ao exhibir os seus melhores dotes e, naturalmente, ofuscando a própria personagem que é utilizada como um intermediário para atingir este fim. Nas palavras de Robert Southey, como citado por Mário Vieira de Carvalho (1993, 60), “A ópera Italiana é somente alta traição contra o senso comum: a nada mais se presta aí atenção senão à música, o drama é simplesmente um substrato para a melodia e o espírito permanece inculto enquanto o ouvido sensual é gratificado”⁴⁹.

⁴⁹ “The Italian Opera is, in my mind, only high treason against common sense: nothing is attended to but the music, the drama is simply a substratum for the tune, and the mind lies fallow while the sensual ear is gratified.” Original na nota 89, p. 274, citando Robert Southey, *Journals of a residence in Portugal 1800-1801 and a visit to France 1838*, Oxford, Oxford University Press, 1960, 138.

Verifica-se, portanto, que *La morte di Semiramide* é mais um exemplo que vem comprovar que o gosto pelo desenvolvimento da acção dramática, através da criação da ilusão em palco, sofreu, claramente, um declínio, dando lugar às virtudes vocais que expõem de forma mais imediata tanto o cantor, através da interpretação, como o compositor, através da escrita, inversamente ao panorama vivido durante a primeira metade do século XVIII.

Conclusão

Em 1800, Marcos Portugal regressa de Itália onde permaneceu durante um período de sete anos e se foi afirmando como compositor de ópera. Este espaço de tempo permitiu ao compositor absorver as tendências e convenções operáticas em voga na época e, por conseguinte, contribuir para o desenvolvimento e consolidação das mesmas no panorama operático português. Chegado a Lisboa é nomeado director da companhia de ópera séria do Teatro de São Carlos, sendo toda a sua produção centrada essencialmente neste género operático e pressupondo Angelica Catalani nos papéis principais. Apesar de a *prima donna* ter, indiscutivelmente, desempenhado um papel fundamental no que respeita à divulgação do repertório e do nome do compositor, que já célebre ainda mais glória conheceu em território internacional, não foi de forma alguma a razão única para o sucesso e reconhecimento da obra de Marcos Portugal.

Tendo mesmo em conta a moda e o gosto que reinava nessa época, era necessário que a sua obra contivesse qualquer coisa de válido para que fosse aclamada de Nápoles a Moscovo, de Londres a Viena e de Varsóvia ao Rio de Janeiro, sem esquecer o êxito constante em Lisboa. O orgulho, as relações, a Catalani, tudo isto junto não teria bastado para tornar mundialmente célebre um homem que, note-se de passagem, só abandonou o território nacional para ir a Itália. (Sarraute, 1979: 8-9)

Marcos Portugal foi, claramente, um dos compositores mais conceituados do seu tempo, em Portugal nenhum outro alcançou o mesmo reconhecimento e admiração. Não obstante, por estas razões, e por todas as que foram sendo referidas no decorrer do presente ensaio, é de lamentar o esquecimento de que o compositor foi alvo durante um largo período de tempo, lacuna esta que tem vindo a ser rectificada com os vários contributos e investigações científicas, das quais se destacam as produções de António Jorge Marques e de David Cranmer, que têm contribuído de forma muito positiva para uma reavaliação do compositor e da sua obra.

Pretendeu-se com a presente dissertação contribuir para a recuperação de património musical que ocupa um lugar de destaque na História da Música Portuguesa, tendo sido o objectivo fundamental a transcrição e edição da partitura da ópera *La morte di Semiramide* de Marcos Portugal, aqui apresentada em edição crítica⁵⁰ de forma a disponibilizar a obra para execuções posteriores e permitindo que futuramente possa ser novamente inserida no repertório de programação das salas de espectáculo.

⁵⁰ A intenção do compositor foi sempre mantida, tendo sido feito um trabalho de reconstrução o mais fiel possível ao autógrafo. As alterações editoriais são descritas no comentário e tiveram como base as normas de transcrição do projecto “Marcos Portugal – a obra e a sua dissiminação” (Versão de 2010). Vide p.70.

Bibliografia e fontes citadas

Fontes manuscritas

La morte di Semiramide. P-Ln M.M. 4816//1-2.

La Morte di Semiramide. P-La 48-II-29 e 48-II-30.

Fontes publicadas e impressas

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo Histórico*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteen Century*. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.

CARAVITA, Giuseppe. *La morte di Semiramide*. Lisboa: Stamperia di Simone Taddeo Ferreira. P-Ln TSC 976 P, 1801.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica. Historicas investigações*. Lisboa Typographia Castro Irmão. 1910 (suplemento 1916).

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

_____. *'Por lo imposible andamos' – A opera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.

COWGILL, Rachel. "Performances and critical reception of productions of operas by Marcos Portugal and Wolfgang Amadeus Mozart in London, up to the end 1817" in CRANMER, David (2010), pp. 195 pp. 257.

CRANMER, David. "Madame Catalani em Lisboa: A mulher e a sua família". *Arte Musical*. Serie 4/IV, Vol 1, Julho. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1996.

_____. David. "Autógrafo ou cópia? Partituras das óperas de Marcos Portugal e Valentino Fioravanti escritas para o Teatro de São Carlos". *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*. 58 Jul/Set. Lisboa: Perdigão, 1988.

_____. "Marcos Portugal" in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XX:202-204. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001a.

_____. "World premieres at the Teatro de São Carlos during its first 50 years (1793-1843)" in BRITO, Manuel Carlos de (dir.) *Revista Portuguesa de Musicologia*, XI: 75-80. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 2001b.

_____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. I/II. Doctoral dissertation. Londres: University of London, 1997.

_____. *Mozart, Marcos de Portugal e o seu tempo / and their time a Portuguese perspective*. Lisboa: Colibri, 2010.

_____. "Catalani, Angelica". *Dicionário Biográfico Caravelas*. Nucleo de Estudos de Música Luso-Brasileira:

http://193.136.113.20:8020/SuperContainer/RawData/dicionario_caravelas/56a?style=readonly%22

MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.

McClymonds, Marita P. "Opera Seria" in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVIII: 485-493. Londres: Macmillan Publishers Limited. 2001.

MOREAU, Mário. *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*. 2 vol. Lisboa: Hugin, 1999.

PAIVA, Rejane e Cranmer, David (eds). *Marcos Portugal modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*. Lisboa: Instituto das Artes, 2006.

PARKER, Roger. "Opera V: The 19th century" in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XVIII: 4344-444. Londres: Macmillan Publishers Limited. 2001.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portuga 1798-1802*. I-II. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SARRAUTE, Jean Paul. *Marcos Portugal*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. "Marcos Portugal" in *Diccionario biográfico de músicos portugueses*. II: 191-230. Lisboa: Lambertini, 1900.

VILLALOBOS, Bárbara. *Marcos Portugal revisitado: La Zaira – Estudo Histórico-Dramatúrgico*. I-III. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004.

Parte II – Comentário e aparato crítico

O material musical completo que se conhece relativo à ópera *La morte di Semiramide* de Marcos Portugal encontra-se arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca da Ajuda. Para a presente transcrição foram utilizados o libreto impresso para a produção de 1801, de Giuseppe Caravita, conservado na Biblioteca Nacional com a cota *P-Ln* TSC 976 e digitalizado em <http://purl.pt/88> a partitura autógrafa em depósito no mesmo local com a cota *P-Ln* M.M. 4816//1-2, existindo igualmente em versão digitalizada em <http://purl.pt/6731>, bem como a cópia manuscrita, de copistas não identificados, existente na Biblioteca da Ajuda, em dois volumes, com a cota *P-La* 48-II-29 e 48-II-30 aqui utilizada apenas para facilitar a desambiguação de leituras difíceis na partitura autógrafa.

1. Fontes

Biblioteca Nacional de Portugal:

***P-Ln* TSC 976**

Libreto impresso em folhas de papel cosidas com 83 páginas. 8x16 cm. Edição bilingue em italiano (páginas pares) e português (páginas ímpares). Intérpretes associados à lista de personagens. Resumo do argumento. Frontispício: “LA MORTE DI SEMIRAMIDE : DRAMA SERIO PER MUSICA / DA REPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DI S. CARLO / DETTO DELLA PRINCIPESSA / NELL’ INVERNO DEL 1801. / [Brasão Real] / LISBONA M.D.CCCI / NELLA STAMPERIA DI SIMONE THADDEO FERREIRA.”

***P-Ln* M.M. 4816//1-2**

Partitura autógrafa. Versão completa da partitura orquestral em dois volumes com as cotas M.M. 4816//1 e M.M. 4816//2. Ambos os volumes são em formato rectangular. 240x390 mm. Os fólios estão orientados em posição horizontal. Encadernação em pasta de cartão. Lombada e cantos revestidos a pele de cor

castanha. Na lombada foram gravados o nome do compositor, o título da obra e o respectivo acto. Os volumes contêm, respectivamente, 166 e 122 folhas pautadas de 12 pentagramas. O frontispício apresenta informação enganadora já que indica “L’ / orig. in / Venezia 1798. / La madre virtuosa, / Operetta sentimentale, / da cantar-si al Teatro in / S. Moyse, nell’autuno 1798. / Musica di Marco Portogallo”. Na verdade, o manuscrito começa com a abertura desta “*operetta*” composta em Itália, tendo o compositor optado por inclui-la na obra de 1801. A numeração das folhas está escrita a lápis em algarismos árabes no canto superior direito de cada uma. O volume I tem um acrescento posterior de uma ária “Morrà lo sposo” que pertence à ópera *La distruzione di Gerusalemme*, de Pietro Carlo Guglielmi, datada de 1805. Na folha de rosto de cada um dos volumes está escrita a lapis de carvão a cota atribuída e actualmente mantida. Ambos os volumes se encontram em bom estado de conservação sendo possível, quase sempre, realizar uma leitura sem dificuldades acrescidas.

2. Lista de instrumentos e abreviaturas

Flauta	Flauto	Fl
Oboé	Oboe	Ob
Corne Inglês	Corno inglese	C ing
Clarinete	Clarinetto	Cl
Fagote	Fagotto	Fag
Trompa	Corno	Cor
Trompete	Tromba	Tr
Tímpano	Timpani	Timp
Violino	Violino	VI
Viola	Viola	Vla
Violoncelo	Violoncello	Vlc
Contrabaixo	Contrabasso	Cb
Baixo	Basso	Basso
Coro	Coro	Coro
	Semiramide	Sem
	Arsace	Ars
	Azema	Az
	Seleuco	Sel
	Mitrane	Mit
	Oroe	Or
	Voce	V
	Rec. secco	Recitativo secco
	Rec. acc.	Recitativo accompagnato

O comentário está organizado primeiramente pelos números, recitativos e cenas da partitura autógrafa, seguidos pela numeração de compassos que aqui se apresenta na margem esquerda de cada página. Sempre que surge a indicação de numeração romana depois da abreviatura de cada instrumento esta refere-se ao posicionamento de determinada nota dentro do compasso (ex.: 17 Ob, i = primeira nota do oboé no compasso 17 ou 18 Fl, iv = quarta nota da Flauta no compasso dezoito).

3. Comentário

ATTO I

N.º10. Finale I

[Recitativo] “*Sconsigliata che fo! Così mi lascio in tal punto avvilir!*” ed aria **Semiramide** “*Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera]*”

autogr. MS *P-Ln* 147r-165v (Vol 1)

“Clarini in / Beffá” com clave de dó na 4ª linha.

“Corni in / Elaffá” com clave de fá.

“Trombe in / Beffá” com clave de dó na 4ª linha.

Semiramide com clave de dó na 1ª linha.

Coro com clave de dó na 4ª linha.

Compasso

36	Basso, i, indicado lá1.
51	Basso, i, indicado lá1.
52	Basso, ii, indicado si1.
71-73	VI II, Vla, falta indicação de staccato.
77	VI II, iii, indicado dó3.

	Sem., i, apogiatura com valor de colcheia.
79	Ob. i, Cor. i, Tr. i, VI II, iv, falta indicação de dinâmica.
81	Ob, i, Cor, i, Tr, i, VI II, ii, falta indicação de dinâmica.
85-91	VI I i, VI II, i, Vla, i, indicação de repetição dos compassos 69 a 75.
92	VI II, i, falta indicação de dinâmica.
93	VI II, i, falta indicação de dinâmica.
97	VI II, ii, indicado mi3.
98	Cor, i, Tr, i, VI II, i, falta indicação de dinâmica.
99	Ob, ii, Cl, ii, VI II, ii, VI II, ii, indicado apogiatura, substituído por acciaccatura.
100	Ob, ii, Cl, ii, VI II, ii, VI II, ii, indicado apogiatura, substituído por acciaccatura.
131	Vla, ii-iv, falta indicação de staccato. Ob, i Cl, i Cor, i, Tr, i, VI II, ii, falta indicação de dinâmica.
132	Fag, i-iii, falta indicação de staccato.
133	Fag, i, VI 2, ii, Vla, ii, falta indicação de staccato.
136	Ob, i, Cl, i, Cor, i, Tr, i, VI II, i, falta indicação de “ten.” (tenuto).
151	VI 2, i e ii, falta indicação de dinâmica.
186	Cl, i, Cor, i, Tr, VI II, ii, falta indicação de dinâmica.
188	Ob, i, Cl, i, Cor, i, Tr, i, VI II, ii, falta indicação de dinâmica.
196	Ob, ii, Fag, ii, Cor, ii, Tr, ii, VI II, ii, falta indicação de dinâmica.

ATTO II

N.º11. Coro, scena e preghiera Arsace

Scena 1 - Coro: “Deh! Ti placa, irato Nume”

autogr. MS P-Ln ff. 1r-3v (Vol. 2)

“Corni in / Elafá” com clave de fá.

Compasso

- | | |
|-------|--|
| 1 | Fl, i, Vla, i, falta indicação de dinâmica. |
| 3 | VI 1 ii-iii falta ligadura de expressão. |
| 4 | Vla, i-iii, falta indicação de staccato.
VI 2, iii-vi, falta ligadura de expressão. |
| 6 | VI 1, i-iv, falta ligadura de expressão. |
| 7 | VI 1, i-iv, falta ligadura de expressão. |
| 12 | Fl, xi, Ob, xi, Fag, xi, Cor, xi, VI 2, ii, Vla, ii, falta indicação de dinâmica. |
| 18 | VI 2, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 20 | Fag, iii, falta indicaçãooo “solo”. |
| 21 | VI 1, i, falta ligadura de expressão. |
| 22 | Fag, iv, falta indicaçãooo “solo”. |
| 23 | VI 1, i, falta ligadura de expressão. |
| 24-26 | Coro, texto no libreto “Degli afflitti nostri” |
| 30 | Fl, Fag, VI2, falta indicação de dinâmica. |

[Recitativo] “Magi, Prenci, Guerrieri, Popolo, udite” (Oroe)

autogr. MS P-Ln ff. 4r-5r

- | | |
|----|--|
| 42 | VI 2, i, falta indicação de # na nota fá4. |
| 43 | Vla, i, falta nota. |

- 45 VI 2, i, Vla, i, falta indicação de dinâmica.
 50 Oroe, vi, colcheia.

[Coro]“Imploriamo a piedi tuoi” (Coro e Arsace)

autogr. MS P-Ln ff. 6r-7r

- 52 VI 2, ii-v, falta ligadura de expressão.
 Cor, i, Tr, i, VI 2, i, Vla, i, falta indicação de dinâmica.
 57 VI I, VI II, Vla, faltam duas colcheias.
 59 Arsace, clave de dó na primeira linha.
 67 Arsace, iv, indicação de # .
 VI II, i, Vla, i, falta indicação de dinâmica.

[Recitativo acc.] “Nume eterno del Ciel” (Arsace)

autogr. MS P-Ln ff. 8rv

Aria Arsace “Ciel pietoso, Ciel clemente” (preghiera)

autogr. MS P-Ln ff. 9r-15r

“Corni in / Elafá” com clave de fá.

Voce, Arsace, clave de dó1.

- 79 VI I, iii-vi, fusas.
 81 VI I, iii-iv, fusas, staccato.
 84 VI I, i, falta indicação “arco”.
 91 VI I, VI II, rasurado, colcheias.
 99 VI I, iv, indicado sol.
 102 Ars, iv, indicado fá.
 108 VI II, i-iii, falta indicação de staccato.
 111-112 VI II, i-iii, falta indicação de staccato.
 113-115 Compassos rasurados.
 117 VI II, i, falta indicação de dinâmica.

- | | |
|---------|--|
| 129 | VI I, VI II, i, nota pontuada. |
| 130 | Basso, “Pizzicato”. |
| 133-134 | VI II, falta indicação de dinâmica. |
| 140-141 | VI I, VI II, Vla, Basso, falta dinâmica. |
| | VI I, VI II, i-ii, falta ligadura de expressão |

[Recitativo] “Basta non più: Dal Cielo” (Oroe)

autogr. MS P-Ln ff. 16r

Scena 2 – (Arsace, Oroe i Magi) [Rec. secco] “Magi, ciò, che v’imposi, a me recate” (Oroe)

autogr. MS P-Ln ff. 16r

N.º12. Recitativo e arioso Oroe

[Recitativo] “Questo, Arsace, è l’istante” (Oroe)

autogr. MS P-Ln ff. 16r-17r

Compasso

- | | |
|-------|--|
| 1-2 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 3 | VI II, falta ligadura de expressão. |
| 7 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 9 | VI I, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 10 | Vla, i, falta #. |
| 11 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 11-12 | VI I, VI II, Vla, falta ligadura de prolongação. |
| 14 | VI II, Vla, falta dinâmica. |

[Arioso] Oroee “Fù Nino tuo Padre”

autogr. MS P-Ln ff. 17v-18v

“Clarini / in C”.

“Corni / in C”.

N.º13. Recitativo e duetto Semiramide e Arsace

[Recitativo acc.] “Che terribil orror! Che colpo è questo!” / “Vieni, che più t’arresti”

(Arsace, Semiramide)

autogr. MS P-Ln ff. 19r-25r

Compasso

- | | |
|-------|--|
| 10 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 13 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 14 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 15 | Basso, falta staccato. |
| 20 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 24 | VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. |
| 45 | Indicação de “fagoti” na parte de vla. |
| 53 | VI II, i, falta staccato. |
| 54 | Indicação de “fagoti” na parte da voz. |
| 64-65 | VI I, VI II, Vla, falta ligadura de prolongação. |

Duetto “Non tremar, io t’offro il petto” (Semiramide, Arsace)

autogr. MS P-Ln ff. 26r-46r

“Corni / in C”

“Trombe / in C”

“Semiramide” clave de Dó na 1ª linha.

“Arsace” clave de Dó na 1ª linha.

0 (anacrusa)	VI II, Vle, Fl, Cl, Cor, Tr, Fag, falta indicação de dinâmica.
2	VI I, VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
4	Basso, falta indicação de dinâmica.
7	Ob I e II,, i, notas rasuradas mas não corrigidas.
8	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
22	VI II, falta ligadura de expressão.
25	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
30	Cl, indicação “colli oboe”.
36	Fl II, i-ii, notas pouco claras.
42	Ars, i, appoggiatura com o valor de colcheia.
43	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
56	Cl, indicado “colli oboe”.
	Tr, indicado “colli corni”.
	Fl, Cor, falta indicação de dinâmica.
58	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
63	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
66	Fl, Ob, Fag, Cor, Tr, VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
69	VI II, Vle, falta “pizzicato”.
76	VI II, falta “arco”.
78	Fl, Cl, VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
82	VI II, falta “pizzicato”.
	Vle, iii, altura da nota ambígua.
89	VI II, Vle, falta “arco”.
109	Basso, ii, altura da nota ambígua.
112	Fl, Ob, Cor, Tr, VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
117	Cor, falta indicação de dinâmica.
136	Ars, Sem, i-ii, ligadura.
141	VI I, VI II, vii-viii, falta staccato.
145	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
189	Fl, Ob, Cl, Fag, Cor, Tr, VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.

Scena 4 [Recitativo sec.] Ah la vedesti? È certa (Seleuco, Mitrane, Azema)

autogr. MS P-Ln ff. 47r-48r

Seleuco, clave de dó na 4ª linha.

Azema, clave de dó na 1ª linha.

B.C, faltam cifras.

21 Sel, v, falta bemol.

22 Sel, iii, falta bemol.

Basso, cifra no original.

Scena 5 [Recitativo sec.] “Odi Signor!” / “Ah come in un momento” (Mitrane, Seleuco)

autogr. MS P-Ln ff. 48r-v

Seleuco, clave de dó na 4ª linha.

B.C, faltam cifras.

N.º14. Recitativo ed aria Seleuco “Per lei non ho più pace”

autogr. MS P-Ln ff. 49r-61r/v

Seleuco, clave de dó na 1ª linha.

O texto que consta nas partituras autógrafa e cópia não é compatível com o libreto. Através da análise comparativa das adaptações do libreto anteriores à versão de Caravita verificou-se que o texto diverge em todas elas e, naturalmente, o texto utilizado na presente edição é o que foi escrito pela mão de Marcos Portugal na partitura autografa.

Compasso

5	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
12	VI II, Vle, falta indicação de dinâmica.
13	Basso, i, falta bemol.
21-24	Rasurado e reescrito pela mão de Marcos Portugal.
23	Sel, i, falta bemol.
24	VI I, VI II, Vle, Basso, falta bemol.
25	Fag, Cor, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
26	Ob, Cor, Vln II, Vla, falta indicação de dinâmica.
39	Cor, falta suspensão.
50	Fag, Cor, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
54	VI II, i-iv, falta ligadura de expressão.
53-54	Tutti, faltam indicações de dinâmica.
55	VI II, ii-iv, falta ligadura de expressão.
63	Ob, Fag, Cor, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
64	Fag, ii, falta uma linha suplementar.
74	VI I, i-iii, ligadura de expressão.
79	Basso, falta suspensão.
87	Tutti, falta indicação de dinâmica.
92	Sel, v, no texto falta “mi”.
96	Tutti, falta indicação de dinâmicas.
98	Sel, i-ii, semínima pontuada.

N.º15. Coro ed aria Semiramide

Scena 6 “Quando, o Numi, quell’alma dolente” (Coro, Semiramide, Azema)

autogr. MS P-Ln ff. 62r-86v

“Clarini / in Dó”

“Corni / in Dó”

“Trombe / in Dó”

Semiramide, clave de dó na 1ª linha.

Compasso

1	Ob, Cl, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
4	Ob, Cl, Fag, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
7	VI II, falta “pizzicato”.
18	Fag, falta “solo”.
21	Cl, Tr, Fag, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
22-23	VI II, ligadura de expressão.
32	Fag, escrito na linha de Sem. Fag, falta “solo”.
43	Cl, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
45	Cl, Fag, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
46	Vla, i-iv, falta staccato.
51	Cl, Cor, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
55	Repetição dos compassos 7-21.
66	Fag, falta “solo”.
68	Fag, falta “solo”.
69	Fag, falta “a 2”.
73	Fag, falta “solo”.
76	Fag, falta “a 2”.
77	Fag, falta “solo”
80	Fag, falta “a 2”.
81	Coro, Ten II, i, falta #.
86	Vla, i-iv, falta staccato.
87	Tutti, falta indicação de dinâmicas.
91	Vla, i-iv, falta staccato.
93	Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
95-96	VI I, VI II, Vla, iii, ligadura.
97	Cor, i-ii, falta staccato.
99	Ob, Cor, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
103	VI I, VI II, i-ii, ligadura.

112	Fag, rasurado pela mão de Marcos Portugal.
118	Ob, Cor, Tr, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
119	VI I, VI II, v-vii, colcheia pontuada sem pausa.
122-125	Basso, falta staccato.
126	Cl, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
130	Sem, i, colcheia. Sem, v, falta #.
132	Sem, iii-v, tercinas. Sem, vi-viii, tercinas
135	Cl, Fag, Basso, VI I, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica. Fl II, iii, falta #.
137	Sem, iv, falta #.
144	Sem, i-iii, colcheias em tercinas.
146	Tutti, falta indicação de dinâmicas.
166	Ob II, mi.
173	Cl, Cor, Tr, Fag, VI I, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
176	VI I, iii, falta staccato.
188	Cl, Fag, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
200	VI II, i, falta bemol.
214	Coro, Ten II, Sol2
225	Ob, Cor, Tr, VI I, VI I, Vla, falta indicação de dinâmica.
249	Ob, falta “solo”.
255	Sem, i, falta b.
261	Cl, Fag, VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
265-270	VI I, VI II, Vla, repetição dos compassos 254-259.
271	Ob, Cor, VI I, VI II, falta indicação de dinâmica.
275	Tutti, falta indicação de dinâmica.

N.º 16 Aria Azema

Scena 7 [Recitativo sec.] “Ah, che l’alma nel sen non hà più pace” (Azema)

autogr. MS P-Ln ff. 87r

Az, clave de dó na 1ª linha.

N.º17. Recitativo e Terzetto

Scena 8 [Recitativo acc.] “Oh Dio! che orror! che muta” (Semiramide, Arsace)

autogr. MS P-Ln ff. 92r-99v

Az, clave de dó na 1ª linha.

Compasso

9-11	VI II, falta indicação de 3ª.
19	VI II, Vla, falta indicação de dinâmica.
23-32	VI I, Vla, falta indicação de dinâmicas.
51-66	VI II, Vla, falta indicação de dinâmicas.

[Terzetto] “Qual flebile momento!” (Semiramide, Arsace, Seleuco)

autogr. MS P-Ln ff.100r-110v

“Clarini in Elafá”

“Corni in Elafá”

“Corni inglesi”, clave de fá.

“Semiramide”, clave de dó na 1ª linha.

“Arsace”, clave de dó na 1ª linha.

“Seleuco”, clave de dó na 4ª linha.

Compasso

5	Fag, com abreviatura clave de fá na pauta das trompas, mas claramente referente aos fagotes
12	VI II, Vla, falta indicação de dinâmicas.
16	VI I, VI II, altura das notas ambígua.
21	VI I, VI II, Vla, rasurado.
25	Vla, ii-iv, falta staccato.
37	VI II, falta staccato.
42	VI II, rasurado.
46	Ars, ii, falta bemol.
48	VI I, VI II iii, nota fora do âmbito do instrumento.
62	VI II, Vla, ii-iii, falta staccato.
64	VI II, Basso, iv-vi, falta staccato.
72	Tutti, suspensão.
77	VI I, iii-iv, falta staccato.
95	Cl, C. ing. I e II, Fag, VI II, falta indicação de dinâmica.
118	Cl, Fag, C. ing I e II, falta indicação de dinâmica.
145	Sem, iv, Ré.
175-179	Cl, Fag, C. ing I e II, VI I, VI II, Vla, repetição dos compassos 98-102.
187	Fag, Vle, Basso, falta notação.

N.º18. Recitativo e Finale II

Scena ultima [Recitativo acc.] “*Ah che facesti mai*” (Oroe, Arsace, coro)

autogr. MS P-Ln ff. 111r-122r

“Corni in Elafá” clave de Fá.

Semiramide, clave de Dó na 1ª linha.

Arsace, clave de Dó na 1ª linha.

Compasso

6	Tutti, falta indicação de dinâmica.
18	Tutti, falta “a tempo”. Sem, iii-viii, colcheias em tercinas.
27-28	Cor, “Simutano in C li corni”
35	Sem, i, falta b.
41	Ob, indicado na parte do Cl.
41-47	Fag, sem notação indicada.
43	VI I, compasso rasurado.
54	Sel, Mit, Or, indicados na parte do coro.
59	VI I, i, falta bemol.
71	Sel, Mit, Or, indicados na parte do coro.
81-84	Fag, sem notação indicada.
87	Ob I, Ob II, sem notação indicada.
107	Tutti, falta indicação de dinâmica.

4. Estudo comparativo de libretos

O libreto de Caravita não especifica qual a fonte utilizada na sua adaptação para a produção de Marcos Portugal em 1801. Por esta razão, procedeu-se à análise comparativa de libretos baseados na mesma temática. O quadro que se segue apresenta as divergências verificadas nas fontes consideradas e comprova que o ponto de partida de Caravita o texto homónimo de Sografi musicado por Nasolini e estreado em Veneza no Teatro La Fenice, no Outono de 1798.

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO I	ATTO I	ATTO I	ATTO I
-	1 Coro: <i>Che giorno fausto è questo</i>	1 Coro: <i>Che fausto giorno è questo</i>	-
-	Sel: Ah, tacete, tacete	Sel: Ah, tacete, tacete	-
-	Sel: <i>Nume, si giusto sei</i>	Sel: <i>Nume, si giusto sei</i>	1 Coro + Sel, Or, Mit: <i>Ah! Che il Ciel minaccia, e freme</i>
-	Sel, Mit, Or: Ah! che troppo del Cielo	2 Sel, Mit, Or: Ah! che troppo del Cielo	Sel, Mit, Or: Ah che troppo del Cielo
-	Mit: <i>Ormai d'Assiria al Trono</i>	Mit: <i>Ormai d'Assiria al Trono</i>	-
1 Ritirati, o Signor. In questo loco	2 Ritirati, o Signor. In questo loco	3 Ritirati, o Signor; in questo luogo	2 Ritirati, o Signor. In questo loco
Sel: <i>Speme soave e cara</i>	-	-	Sel: <i>Vedrà, se in campo armato</i>
2 Mit, Or, Az: E in tanti orrori avvolta (mas continua como Eccelso Iddio)	3 Or, Az, Mit: Eccelso Dio, tu, che ai delitti ascosi	4 Or, Az, Mit: Eccelso Iddio, tu che ai delitti ascosi	3 Or, Az, Mit: Eccelso Iddio, tu, che ai delitti ascosi
3 Sem: Lasciami per pietà, lasciami in pace.	4 Sem: Lasciami per pietà, lasciami in pace.	5 Sem: Lasciami per pietà, lasciami in pace.	4 Sem: Lasciami per pietà, lasciami in pace.
Sem: <i>Ah che non v'è pietà</i>	Sem: <i>Ah che non v'è pietà</i>	Sem: <i>Dolente e sconsolata</i>	Sem: <i>Ah che non v'è pietà</i>
Az, Sem: Deh Regina, fa cor. Sgombra la tema...	Az, Sem: Deh Regina, fa cor: sgombra la tema.	Az, Sem: Deh Regina, fa cor: sgombra la tema.	Az, Sem: Deh Regina, fa cor: sgombra la tema...
4 Az: Che mai narrò? Che orrendi casi, oh Dio!	5 Az: Che mai narrò? Che orrendi casi! oh Dio!	6 Az: Che mai narrò? Che orrendi casi! oh Dio!	5 Az: Che mai narrò? Che orrendi casi! oh Dio!
5 Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi	6 Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi	7 Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi	6 Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi
6 Sel, Sem: Scusa, o Regina: / Al nuzial rito	7 Sel, Sem: Scusa, o Regina: / Al nuzial rito	8 Sel, Sem: Scusa, o Regina: / Al nuzial rito +	7 Sel, Sem: Scusa, o Regina: / Al Nuzial Rito

		2 versos	
Coro + Sem, Sel, Or, Az: <i>Viva il grande, viva il forte</i>	Coro + Sem, Sel, Or, Az: <i>Viva il grande, viva il forte</i>	-	Coro + Sem, Sel, Or, Az: <i>Viva il grande, viva il forte</i>
7 Coro: Vieni, o grande, vieni o forte	8 Coro: Vieni o grande, vieni o forte	9 Coro: Viva il forte, viva il Duce [contrafactum?]	8 Coro: Vieni o grande, vieni o forte
Ars, Sem: <i>Questo sublime segno</i> > + Coro <i>Ah per te saprà quest'alma</i>	Ars, Sem: <i>Questo sublime segno</i> > + Coro <i>Ah per te saprà quest'alma</i>	Ars + Coro: <i>Cessate, alfin, cessate</i>	Ars, Sem: <i>Questo sublime segno</i> > + Coro <i>Ah per te saprà quest'alma</i>
Ars, Sem: Fortunata Regina, eccoti innanzi	Ars, Sem: Fortunata Regina, eccoti innanzi	Ars, Sem: Fortunata Regina, eccoti innanzi (termina diferentemente)	Ars, Sem: Eccoti o gran Regina
Ars + Coro: <i>Dov'è, dov'è il cimento? / Resta tranquilla, e lieta:</i>	Ars + Coro: <i>Dov'è, dov'è il cimento? / Resta tranquilla, e lieta:</i>	10 Sel, Ars: (Che sguardi! Che parlar! Fosse costui	Ars + Coro: <i>Dov'è, dov'è il cimento? / Non temo il mio periglio, (variantes textuais)</i>
-	-	Ars, Sel: <i>Vedrai deluso, o misero > La rabbia, l'orrore > Mai di guerrieri allori</i>	-
8 Or: Sacerdoti, Ministri, Or: <i>Ah se del Ciel irato</i>	9 Or: Sacerdoti, Ministri, Or: <i>Ah se del Ciel irato</i>	11 Or: Sacerdoti, Ministri, Or: <i>Ah se del Ciel irato</i>	9 Or: Sacerdoti, Ministri, Or: <i>Ah se l'ultrice folgore</i>
9 Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>	10 Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>	12 Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>	10 Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>
Sem: Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete, oh Dio!	Sem: Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete, oh Dio!	Sem: Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete...oh Dio!	Sem: Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete: oh Dio!
Coro: <i>Il più pietoso</i>	Coro: <i>Il più pietoso</i>	Coro: <i>Il più pietoso</i>	Coro: <i>Il più pietoso</i>
Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento	Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento	Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento	Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento,
Sem + Coro: <i>Deh sospendi ai pianti miei > (Sconsigliata che fò! Così mi lascio > Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] > Coro; All'Ara, al Tempio > Sem, Cor: Ah seconda, Ciel pietoso...</i>	Sem + Coro: <i>Deh sospendi ai pianti miei > (Sconsigliata che fò! Così mi lascio > Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] > Coro; All'Ara, al Tempio > Sem, Cor: Ah seconda, Ciel pietoso...</i>	Sem + Coro: <i>Deh sospendi ai pianti miei > (Sconsigliata che fò! Così mi lascio > Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] > Coro; All'Ara, al Tempio > Sem, Cor: Ah seconda, Ciel pietoso...</i>	Sem + Coro: <i>Deh sospendi ai pianti miei > (Sconsigliata che fò! Così mi lascio > Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] > Coro; All'Ara, al Tempio > Sem, Cor: Ah seconda, Ciel pietoso...</i>

Nasolini – Venezia, Fenice 1798A	Nasolini (<i>La vendetta di Nino</i>) – Bologna, Comune 1803A	Nasolini – Firenze, Pergola 1810C	Portugal – Lisboa, S. Carlos 1801I
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
1 Mit, Az: Non darti, o Principessa	1 Mit, Az: Non darti, o Principessa	1 Mit, Az: Non darti, o Principessa (últ. 5 versos cortados)	1 Coro: <i>Deh! Ti placa, irato Nume</i>
Mit: <i>Aura così talora</i>	-	Az: <i>È delle pene la più spietata</i>	Or: Magi, Prenci, Guerrieri, Popolo, udite.
-	-	-	Coro + Ars: <i>Imploriamo a piedi tuoi</i>
-	-	-	Ars: <i>Nume eterno del Ciel, che dal Ciel miri</i>
-	-	-	Ars: <i>Ciel pietoso, Ciel clemente</i>
2 Az: Piacesse al Ciel, ch'io lusingar potessi	-	-	Or: Basta non più: Dal Cielo
3 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or, Ars: Entra, non paventar. In questo loco	2 Or: Magi, ciò, che v'imposi, a me recate.
-	-	-	Or: <i>Fù Nino tuo Padre</i>
4 Ars, Sem: Quanti colpi in un ponto! Ecco la Madre.	3 Ars, Sem: Quanti colpi in un ponto! Ecco la Madre.	3 Ars, Sem: Quanti colpi in un ponto! Ecco la Madre.	Ars: Che terribil orror! Che colpo è questo! (1 verso)
-	-	-	3 Sem, Ars: Vieni, che più t'arresti
Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi</i>	Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi</i>	Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi</i>	Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto > Vorrei, vorrei nascondermi</i>
5 Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa	4 Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa	4 Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa	4 Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa
Az: <i>È delle pene</i>	-	-	-
6 Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento	Sel, Mit: Oh come in un momento (mas altetarada no fim para acomodar a ária a seguir)	5 Sel, Mit: Ah come in un momento (V Fen 6 mas abreviada)	5 Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento
Sel: <i>Di clemenza quel bel raggio</i>	Sel: <i>A respirar felice</i>	Sel: <i>Che sarà dal amor mio?</i>	Sel: <i>Per lei non ho più pace</i>
7 Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente > Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine > Az, Coro, Sem: Di quell'ombre forse accanto > Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento > Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano. > Sem + Coro: In dolce riposo > (Pur troppo io</i>	7 Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente > Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine > Az, Coro, Sem: Di quell'ombre forse accanto > Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento > Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano. > Sem + Coro: In dolce riposo > (Pur troppo io</i>	6 Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente > Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine > Az, Coro, Sem: Di quell'ombre forse accanto > Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento > Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano. > Sem + Coro: In dolce riposo > (Pur troppo io son la rea</i>	6 Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente > Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine > Az, Coro, Sem: Di quell'ombre forse accanto > Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento > Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano. > Sem + Coro: In dolce riposo > (Pur</i>

<i>son la rea</i>	<i>son la rea</i>		<i>troppo io son la rea</i>
8 Or, Ars: E che! tremi, o d'un Dio	8 Or, Ars: E che! tremi, o d'un Dio	7 Mit: Sommo Ciel, che sarà. Già nella tomba	-
-	-	8 Coro: <i>Qual t'ingombras o Duce invitto</i>	-
9 Az, Ars: Fermati: eterni Dei!	9 Az, Ars: Fermati: eterni Dei!	Ars, Or: Tacete. Por pochi istanti almeno	-
Ars: <i>Vado...Che fo? M'arresto...</i>	Ars: <i>La tua semblante amabile</i>	Ars + Coro: <i>Nò che mai tremò quest'alma</i>	-
10 Az: Ah si perde il mio ben. Si corra tosto	10 Az: Ah si perde il mio ben. Si corra tosto		7 Az: Ah, che l'alma nel sen non hà più pace
-	Az: <i>Ah son questi i preziosi momenti</i>	-	Az: <i>Se altro, che lagrime</i>
11 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	11 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	9 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta	8 Sem, Ars: Oh Dio! che orror! che muta
Ars, Sem: <i>Qual flebile momento!</i> >Sel, Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento!</i> >Sel, Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento!</i> >Sel, Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i>	Ars, Sem: <i>Qual flebile momento!</i> >Sel, Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i>
12 [Ult] Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>	Ult Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>	[falta online]	Ult Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai > Sem: L'involontario errore > Ars, Coro, Az: Datemi un ferro, o barbari > Cor, Ars: Egli muore di duolo d'affanno...</i>

5. Descrição da partitura autógrafa: números e recitativos

Como um complemento ao estudo da ópera *La morte di Semiramide*, seguidamente é apresentado um quadro explicativo da divisão estrutural da ópera, onde se indicam os intervenientes inseridos em cada número, informações relativas à instrumentação utilizada, bem como o posicionamento de cada secção no respectivo volume da partitura autógrafa.

Acto I			
Números e Recitativos	Intervenientes	Instrumentação	Fólios MS P-Ln II
Sinfonia		2 ob, 2 cl (Bb), 2 fag, 2 cor (Bb), timp (F, Bb), VI I, VI II, Vle, Basso.	1v-15v
N.º1 Introduzione: Coro + Sel, Or, Mit: <i>Ah! Che il Ciel minaccia, e freme</i>	Sel, Or, Mit, Coro	2 fl, 2 ob, 2 cl (Bb), 2 fag, 2 cor (Eb), 2 tr (Bb), VI I, VI II, Vle, Basso.	17r-25v
Scena 1: Sel, Mit, Or: Ah che troppo del Cielo	Sel, Mit, Or	[Rec. secco]	26r-v
N.º2 Aria Mitrane: <i>Ormai d'Assiria al trono</i>	Mit	2 fl, 2 cor (D), 2 fag, VI I, VI II, Vle, Basso	71r-77v (out of sequence)*
Scena 2: Ritirati, o Signor. In questo loco		Rec. secco	27r-28r
N.º3 Recitativo ed Aria Seleuco: <i>Deh cessa oh Dio</i> Sel: <i>Vedrà, se in campo armato</i>	Sel	[Rec. Accompagnato – VI I, VI II, Vla, Basso] 2 ob, 2 cor (G), 2 fag, strings	28r-29r 30r-42r
Scena 3: Or, Az, Mit: Eccelso Iddio, tu, che ai delitti ascosi	Or, Az, Mit	[Rec. secco]	43rv
[Aria: <i>La distrúz. di Gerusalemme</i>]	-	-	44r-54v
Scena 4: N.º4 Scena ed aria Semiramide: <i>Lasciami per pietà, lasciami in pace.</i> <i>Ah che non v'è pietà</i>	Sem	[Rec. accompagnato – VI I, VI II, Vla, Basso] 2 ob, 2 cor (C), 2 fag, VI I, VI II, Vle, Basso	55r-59v 60r-70r
Az, Sem: Deh Regina, fa cor: sgombra la tema...	Az, Sem	[Rec. secco]	78r-79r
Scena: 5 Az: Che mai narrò? Che orrendi casi! oh Dio!	Az	[Rec. secco]	79v-80r
Scena 6: Or, Sem: Sì, quello è un Dio. Vedesti! I suoi prodigi	Or, Sem	[Rec. secco]	80r-81r

Scena 7: Sel, Sem: Scusa, o Regina	Sel, Sem	[Rec. secco]	81r-v
N.95 Coro e dueto Arsace e Semiramide: Coro + Sem, Sel, Or, Az: <i>Viva il grande, viva il forte</i> Scena 8: Coro: <i>Vieni il grande, vieni il forte</i> Ars, Sem: <i>Questo sublime segno > +</i> Coro <i>Ah per te saprà quest'alma</i>	Sem, Az, Sel, Ars, Coro	2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 tr (D), timp, VI I, VI II, Vle, Basso 2 fl, 2 ob, 2 cl (Bb), 2 cor (Eb), 2 tr (Bb), VI I, VI II, Vle, Basso	82r-98v
Ars. Sem: Eccoti o gran Regina	Ars, Sem	[Rec. secco]	99r-100v
N.96 Recitativo ed Aria Arsace: Ebben nel sacro tempio Ars + Coro: <i>Dov'è, dov'è il cimento? /Non temo il mio periglio</i>	Ars	[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso] 2 fl, 2 ob, 2 cl (C), 2 fag, 2 cor (C), 2 tr (C), VI I, VI II, Vle, Basso	101r-102r 103r-120r
Scena 9: Or: Sacerdoti, Ministri,	Or	[Rec. secco]	121r
N.97 Aria Oroe: <i>Ah se l'ultrice folgore</i>	Oroe	2 fl, 2 fag, 2 tr (D), VI I, VI II, Vla, Basso	122r-128v
N.98 Coro: Scena 10: Coro, Sel, Az: <i>Sul muto margine</i>	Coro	2 ob, 2 cl (Eb), 2 fag, 2 cor (Eb), VI I, VI II, Vle, Basso	129r-132v
N.99 Recitativo Semiramide e Coro: Sem: <i>Questi gli ascolti il Ciel. Sorgete: oh Dio!</i> Coro: <i>Il più pietoso</i>	Sem, Coro	[Rec. Accompagnato – VI I, VI II, Vla, Basso] 2 cl (Bb), 2 fag, 2 cor (Eb), VI I, VI II, Vle, Basso	133rv 134rv
Scena 10: Sem, Sel, Ars, Mit, Az: Principi dell'Assiria, ecco il momento,	Sem, Ars, Mit, Az	[Rec. secco]	135r-136r
N.910 Finale I: Ars, Sem, Sel, Coro: <i>Fermati il ciel minaccia</i> Tutti con Coro: <i>Quest'è l'ombra del rei estinto</i> Sem: <i>Deh sospendi ai pianti miei</i> Sem: <i>(Sconsigliata che fò! Così mi lascio</i> <i>Qual pallor! Qual tema! Ardire! [Son Regina, son guerriera] Coro; All'Ara, al Tempio > Sem, Cor: Ah seconda, Ciel pietoso...</i>	Sem, Ar, Sel, Coro	2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 tr (D), strings 2 ob, 2 cl (Bb), 2 fag, 2 cor (Eb), 2 tr (Bb), strings	137r-146r 147r-165v

Acto II

Números e Recitativos	Intervenientes	Instrumentação	Fólios MS P-Ln - II
<p>Scena 1: N.º11 Coro e scena Arsace: Coro: <i>Deh! Ti placa, irato Nume</i></p> <p>Or: Magi, Prenci, Guerrieri, Popolo, udite.</p> <p>Coro + Ars: <i>Imploriamo a piedi tuoi</i></p> <p>Ars: Nume eterno del Ciel, che dal Ciel miri</p> <p>Ars: <i>Ciel pietoso, Ciel clemente</i> (preghieria)</p>	Coro, Ars.	<p>2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor (G), VI I, VI II, Vle, Basso</p> <p>[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso]</p> <p>2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor (G), VI I, VI II, Vle, Basso</p> <p>[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso]</p> <p>2 ob, 2 fag, 2 cor (F), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	<p>1r-3v</p> <p>4r-5r</p> <p>6r-7r</p> <p>8rv</p> <p>9r-15r</p>
Or: Basta non più: Dal Cielo	Or	[Rec. Secco]	16r
Scena 2: Or: Magi, ciò, che v'imposi, a me recate.	Or	[Rec. Secco]	16r
<p>N.12 Recitativo e aria Oroe: Questo, Arsace, è l'istante</p> <p>Or: <i>Fù Nino tuo Padre</i></p>	Or	<p>[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso]</p> <p>2 cl (C), 2 cor (C), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	<p>16r-17r</p> <p>17v-18v</p>
<p>N.º13 Recitativo e duetto Semiramide e Arsace: Ars: Che terribil orror! Che colpo è questo!</p> <p>Scena 3: Sem, Ars: Vieni, che più t'arresti</p> <p>Sem, Ars: <i>Non tremar, io t'offro il petto</i> > <i>Vorrei, vorrei nascondermi</i></p>	Sem, Ars	<p>[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso]</p> <p>[Rec. acc. – VI I, VI II, Vla, Basso]</p> <p>2 fl, 2 ob, 2 cl (C), 2 fag, 2 cor (C), 2 tr (C), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	<p>19r</p> <p>19r-25r</p> <p>26r-46r</p>
Scena 4: Sel Mit, Az: Ah la vedesti? È certa	Sel, Mit, Az	[Rec. secco]	47r-48r
Sc. 5 Mit, Sel: Odi Signor! / Ah come in un momento	Mit, Sel	[Rec. secco]	48r-v
<p>N.º14 Recitativo ed aria Seleuco: Mille speranze a un ponto</p> <p>Sel: <i>Per lei non ho più pace</i> [contrafactum – self-borrowing?]</p>	Sel	<p>[Rec. acc. - VI I, VI II, Vle, Basso]</p> <p>2 ob, 2 fag, 2 tr (Bb), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	49r-61r/v
<p>Scena 6: N.º15 Coro ed aria Semiramide: Coro. Sem: <i>Quando, o Numi, quell'alma dolente</i></p> <p>Sem + Az, Coro: Figlie di Babilonia, è giunto il fine</p> <p>Az, Coro, Sem: <i>Di quell'ombre forse</i></p>	Sem, Coro	2 ob, 2 cl (C), 2 fag, 2 cor (C), 2 tr (C), VI I, VI II, Vle, Basso	62r-86v

<p><i>accanto</i></p> <p>Sem, Coro: È deciso per me. Questo momento</p> <p>Coro, Sem: Trema! / No! / Paventa! / È vano.</p> <p>Sem + Coro: <i>In dolce riposo > (Pur troppo io son la rea</i></p>			
<p>Scena 7: Az: Ah, che l'alma nel sen non hà più pace</p>	Az	[Rec. Secco]	87r
<p>N.º16 Aria Azema: <i>Se altro, che lagrime</i></p>	Az	VI I, VI II, Vle, Basso	88r-91r
<p>Scena 8: N.º17 Recitativo e Terzetto: Sem, Ars: <i>Oh Dio! che orror! che muta</i> Ars, Sem: <i>Qual flebile momento! > Sel,</i> Sem, Ars: <i>Tra quest'ombre, e queste tombe</i></p>	Sem, Ars, Sel	<p>[Rec. acc.]</p> <p>2 cor anglais, 2 cl (Eb), 2 fag, 2 cor (Eb), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	<p>92r-99v</p> <p>100r-110v</p>
<p>Scena Ultima/9: N.º18 Recitativo e Finale II: Or, Ars, Coro: <i>Ah che facesti mai</i> > Sem: <i>L'involontario errore</i> > Ars, Az, Coro: <i>Datemi un ferro, o barbari</i> (with Sel, Mit, Or mostly doubling Coro> Coro, Ars: <i>Egli muore di duolo d'affanno...</i></p>	Ars, Az, Sel, Coro	<p>[Rec. acc]</p> <p>2 ob, 2 cl (Eb), 2 fag, 2 cor (Eb), VI I, VI II, Vle, Basso</p> <p>2fl, 2 ob, 2 cl (C), [2 fag, doubling bass], 2 cor (C), 2 tr (C), VI I, VI II, Vle, Basso</p>	<p>111r-114v</p> <p>115r-122r</p>

6. Critérios de transcrição

Na edição crítica foram adoptados os critérios de transcrição do projecto do CESEM financiado pela FCT, *Marcos Portugal: a obra e sua disseminação*, coordenado por David Cranmer, que aqui se apresentam na íntegra.⁵¹

Pre-amble

The transcriptions aim to achieve the following absolute purposes:

1. To transcribe *the composer's intention*. Editorial intervention must be based on objective criteria, not subjective taste.
2. With the support of the critical commentary, it should be possible to *reconstruct the original*, including its errors.

These two points emphasise that this is a *critical transcription*.

3. The transcription should be ready to use for *performance*, not merely an idealised text for library use.
4. The transcription should be as *easy to read* as possible, therefore as 'uncluttered' as possible.

These two points emphasise that this is also a *performing transcription*.

All norms are based on these overriding principles.

Title page

All centred. All Times New Roman

Composer: "Marcos Portugal" – 16 bold

⁵¹ Norms for transcription, March 2010.

New line: “(Marco Portogallo)” – 12 normal

One line space – 12

Title in full – 16 bold

4 lines space – 12

“Transcrição crítica e estudo de / Critical transcription and study by” – 14 bold

Author (cited as the author chooses) – 16 bold

At foot of page (penultimate line): “Coordenação / Series Editor: David Cranmer” – 12 normal

“© CESEM” + year

Acts (operas only)

On a separate sheet, centred, Times New Roman, 14 bold: “Atto I / Act I”, the number being Roman. A corresponding sheet for each new act.)

Each number

At head of page, centred, 16 bold Times New Roman, the number (followed by full stop and one space) and title of the number as given in the source, e.g. “1. Introduzione”, “4. Scena ed aria di Semiramide”, “3. Credo”. If the source gives nothing, the title should be added in square brackets, e.g. “0. [Sinfonia]”, “4. [Duetto + names of characters]”, “5. [Agnus Dei]”. Missing single words should also be added in square brackets.

N. B. Any overture or *sinfonia* should be included in the numbering as “0”. Thus the *Introduzione* of an opera, for example, will normally be number 1. This reflects the practice of the period to consider the *sinfonia* as ‘ephemeral’, written as an adjunct to the opera as such, or borrowed from another opera.

Recitatives should be headed, typically, “[Recitativo] dopo l’aria di + name”, as indicated in the source or added editorially in square brackets. Recitatives do not have numbers unless accompanied and forming part of a “Scena”.

The Scene number should be given after the title of the number, or in the middle of a number, in the correct place as indicated in the source, e.g. “Scena 6 / Scene 6”, the number being Arabic.

If it is necessary to make a reference to an act and scene in the commentary, use the abbreviated form of Roman + Arabic number, e.g. II-7 = Act II Scene 7.

In other contexts, no square brackets are to be used, all editorial additions/changes to be indicated in the commentary.

Type-faces and sizes throughout as given by the program.

1. Instruments, voices and staves

Instruments should appear in the standard order, with soloists following the order in the original (unless there is an exceptional reason to do otherwise). The soloists should be placed after the brass and/or percussion, above the strings, ALL of which should be at the foot of the page. Similarly, if there is a chorus, this should appear immediately above the strings, but below the soloists. Continuo basses will not be realised, so we will not be adding any pentagrams.

2. Tempo marking

This should be placed above the beginning of the top staff only.

3. Clefs

Only G and F clefs are to be used for voices. Tenor voice parts are to be written in a G clef with the octave symbol. For instruments G, F, C3 (viola) may be used. C4 clefs (where required by ’cellos, bassoons and trombones) should be used only in very exceptional circumstances in order to avoid excessive ledger lines. Where, for

example, a C4 clef is used with 'cellos to indicate that the double bass is NOT playing, the F clef should be retained with the indication "Vlc" written at the beginning of the relevant session, and "Tutti" where the double bass returns. For trumpets and horns only G clefs are to be used.

4. Time signatures

Retain the original, including "C", not changing it to 4/4.

5. Key signatures

Use the modern placements for sharps and flats. Do not indicate in the commentary.

6. Braces

Group instrumental/vocal families by braces. For keyboard parts use curved braces.

7. Dynamics

These should be added exactly below the note where they take effect, except for vocal lines (normally limited to opera choruses), where they have to be added immediately before and slightly above the notes, except for *sf*, etc., which has to be added exactly above the corresponding note.

It is necessary to add a lot of dynamics editorially. To simplify things, as far as possible, follow these norms:

a) where there is a dynamic given for one instrument, this may be added silently to other instruments within the same family (especially common with strings), and, if there is no contrary indication, also to other families;

b) dynamics may be added silently for immediate repeats and parallel passages;

c) where a passage is repeated somewhat later, also add them without further comment.

The position of dynamics is often vague in the original and inconsistent from one part to the next. They have to be made as consistent and coherent as possible from a musical point of view. Serious inconsistencies requiring editorial intervention need to be commented on in the critical commentary. *dolce* is commonly used to substitute *p* for more lyrical melodic lines. Treat it as a dynamic, writing it below the notes. It is common to find *dolce* in some parts and *p* in others. Retain this difference provided the result is coherent.

In doubtful cases consult the series editor.

Note that *mf* is extremely rare in this repertoire. Indications that look like *mf* are usually *rinf.*, which is used in the sense of *crescendo*, and is frequently found. Use *sf* and not *sfz*. It is common to find *sfp*, to indicate an immediate *piano* after a *sforzando*. In the original the *p* is often placed some distance from the *sf* but the musical intention is clearly for the *piano* to be immediate, so that the *p* must be joined directly to the *sf*.

8. Expression marks

Use essentially the same policy as for dynamics. In the case of symbols, e.g. staccato marks and accentuations, only indicate in the critical commentary where editorial intervention might in some sense be controversial. In most instances these articulation marks are obvious from other instruments/passages and comment only adds unnecessarily to the critical apparatus. Slurs and phrase marks should be aesthetically pleasing to the eye. In the case of voice parts, always place them above the notes, in order to keep them away from the word text. If in doubt as to their position in instrumental parts, place them above the notes. Indications of expression should be written above the notes. For these purposes *sotto voce* should be considered a mark of expression and written above, unless there are serious problems of space.

9. Notes

Note values should be retained as in the original. Tails should be as in modern notation. For double winds, the tails for 1st and 2nd should be in the same direction, unless the rhythm of the two instruments requires their separation. When both instruments are in unison, this should be indicated by “a 2” with no full stop following the “2”. (If *sotto voce* and “a 2” coincide, write “a 2” above *sotto voce*.) Only write *solo* to differentiate from “a 2” or it really does mark literally a “solo” in the sense of a more extended *obbligato* part. Similarly *solì*, in the plura, should only appear if there is a pair of instruments playing a more extended *obbligato* part, or there really is nothing else playing.

Divisi should only be marked for strings, using the abbreviation “*div.*”. (Note that it was common practice, particularly with 3rds, to place the tail of the upper note upwards and the lower note downwards. This does not necessarily imply *divisi*.) Beams should be modernised, except where they are divided for reasons of articulation (e.g. 1 quaver + 3 quavers), where they should be retained as in the original. Abbreviated repetitions of semiquavers or demisemiquavers, should remain abbreviated. Otherwise they become unreadable to the player. For quavers expand the abbreviations. For triplets, sextuplets, etc., place the number 3 or 6 always above the notes, unless there is good reason to do otherwise. In general write only the number and no kind of brace. This is to avoid confusion with phrase marks and to keep the page as uncluttered as possible. Where there is possible ambiguity, e.g. where the group of 3 or 6 notes is incomplete, add a square brace to clarify the grouping.

10. Word texts

Where relevant, spelling and capitalisation should be modernised or otherwise corrected silently. Punctuation should follow the original edition of the libretto in operas, the *Liber Usualis* (wherever possible) in sacred music. Punctuation should only be altered editorially in operas if the text would otherwise be incoherent. In Portuguese ALL aspects of orthography should be modernised in accordance with

Lusitanian Portuguese. Text added/corrected editorially (i.e without support from the libretto) should be indicated in the commentary, but not differentiated in the score.

Except in recitatives, at the beginning of poetic lines, the capital initial letter should be retained, but should be in lower case for textual repetition. Text repetitions should normally be separated by commas, using other marks sparingly. An amount of common sense and discretion is necessary here. In recitatives, including accompanied recitatives, ignore the capital letters at the beginnings of the poetic lines, except where they follow a full stop at the end of the previous line. Doubts, consult the series editor.

Syllable division in Italian should follow these rules:

A. DON'T SEPARATE

s impure (*s* + consonant(s) + vowel): QUE-STO, STRI-SCIA, A-STRO.

gn + vowel: SI-GNOR, MA-GNO, MON-TA-GNE.

gl + vowel: A-GLIO, IM-BRO-GLIO

Diphthongs

ai: EN-TRAI.

ei: LEI, MIEI.

iu: CO-NO-SCIU-TO, PIÙ.

oi: NOI, VOI, SUOI.

ua: QUÀ.

ui: GUI-DA.

uo: VUOL, UO-MO.

ia: PIA-NO

io: GIO-VAN-NI

gu+vowel: SE-GUEN-TI, SE-GUI-TI, GUAI.

Two different consonants, unless the first one is *l*, *m*, *n* or *r*: SO-PRA-NO, LI-BRO, MUL-TI-PLO

B. SEPARATE

Double consonants : PAZ-ZA, MAM-MA, EC-CEL-LEN-ZA.

(*cq*, as in ACQUA is considered a double consonant: AC-QUA)

Pairs of consonants, *l*, *m*, *n*, *r* + another consonant, always separate:

AL-TO, BAM-BI-NO, IM-POR-TAN-TE, IN-CON-TI-NEN-TE

Multiple vowels with a hiatus between them, i.e. when one or both vowels are accented. Compare the following diphthong/hiatus pairs:

Diphthong:	Ma-rio	pau-sa	qui	Pao-la	pio-ve
Hiatus:	Ma-ri-a	pa-u-ra	cu-i	A-o-sta	pi-o

Some words, exist both as a diphthong and with a hiatus. Thus unstressed, *mio*, is a diphthong, but with the first vowel stressed, *mi-o* has a hiatus, forming two syllables.

11. Ornaments

Acciaccaturas and Appoggiaturas are not distinguished in the sources, and the note itself is often poorly placed. Because of the need for providing for performance, we must distinguish between them, indicating clearly which we feel the context implies. Single appoggiaturas should have the value that they would really have, i.e. half the longer note, or 2/3 the longer note if it is dotted. Ornaments of more than one note should similarly, as far as possible, give the real value. The tails of ornaments should always be upwards, with a phrase mark (slur) below, except where because of *divisi*

writing there are both upwards and downwards tails, in which case the tails of the ornaments must follow those of the main notes. The series editor will mark up all appoggiaturas and acciaccaturas in the revision process, indicating the exact value and, in the case of acciaccaturas, indicating them as a quaver tail with a slash through. Poorly placed notes will also be corrected by the series editor.

Parte III – La Morte di Semiramide
Transcrição

Marcos Portugal

(Marco Portogallo)

La morte di Semiramide

Transcrição crítica e estudo de / Critical transcription and study by

Maria Catarina Nunes

Coordenação / Series Editor: David Cranmer

Copyright © CESEM 2012

Atto I / Act I

10. Finale I
[Recitativo] dopo l'aria di Semiramide

The musical score is arranged in a system with the following parts and staves:

- Oboi**: Treble clef, common time (C). Three measures of whole rests.
- Clarineti in Sib/Bb**: Treble clef, common time (C). Three measures of whole rests.
- Fagotti**: Bass clef, common time (C). Three measures of whole rests.
- Corni in Mib/Eb**: Treble clef, common time (C). Three measures of whole rests.
- Trombi in Sib/Bb**: Treble clef, common time (C). Three measures of whole rests.
- Semiramide**: Treble clef, common time (C).
 - Measure 1: Two eighth rests followed by a quarter rest.
 - Measure 2: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note A4, quarter note G4.
 - Measure 3: Quarter note F#4, eighth note E4, quarter note D4, eighth note C4, quarter note B3, eighth note A3, quarter note G3.Lyrics: (Scon-si-glia-ta che fo! Co-sì mi la-scio in tal

- Coro**: Treble and Bass clefs, common time (C). Three measures of whole rests.
- Violino I**: Treble clef, common time (C).
- Measure 1: *f* (forte), eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Measure 2: Quarter rest.
- Measure 3: Whole rest.
- Violio II**: Treble clef, common time (C).
- Measure 1: *f* (forte), quarter note G#4.
- Measure 2: Quarter rest.
- Measure 3: Whole rest.
- Viole**: Bass clef, common time (C).
- Measure 1: *f* (forte), quarter note G#4.
- Measure 2: Quarter rest.
- Measure 3: Whole rest.
- Basso**: Bass clef, common time (C).
- Measure 1: *f* (forte), eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4.
- Measure 2: Quarter rest.
- Measure 3: Whole rest.

4

Sem.  pun - to av - vi - lir!) Po-po-lo,

VI I 

VI II 

Vle. 

Basso 



7

Sem.  Pren-ci, Se-gui-te-mi, ve - ni-te. Il ciel sde - gna-to è duo-po di pla - car, ei lo ve

VI I 

VI II 

Vle. 

Basso 

11

Sem. *dre - te, im-pla-ca - bil non è. Me - co ve - ni - te, io vi sa - rò di e-*

VI I

VI II

Vle.

Basso



14

Sem. *sem-pio Di-scac-cia - te il ti - mor. Al Tem-pio.*

VI I

VI II

Vle.

Basso

Sostenuto

17

Ob.

Cl.

Fag.

a 2

p

a 2

Cor.

Tr.

sotto voce

Sem.

Coro

VI I

sotto voce

VI II

sotto voce

Vla.

p

Basso

p

21

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

a 2

Qual pal-lor!

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

a 2

Qual te - ma, qual

90

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f p f*

Cor. *f* a 2

Tr. *f*

Sem. te -ma! ar - di - re, ar - di - re! Ser-bo an

Coro

VI I *f p f*

VI II *f p f*

Vla. *f p f*

Basso *f p f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28, 29, and 30. The tempo is 'Maestoso vivo'. The woodwind section (Ob., Cl., Fag., Cor., Tr.) plays chords in measures 28 and 29, with the Cor Anglais playing a second line in measure 30. The string section (VI I, VI II, Vla., Basso) features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 28 and 29, followed by a half note in measure 30. The vocal soloist (Sem.) sings the lyrics 'te -ma! ar - di - re, ar - di - re! Ser-bo an' across the three measures. Dynamics include forte (f), piano (p), and fortissimo (ff).

31

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

co-ra un al - ma al te - ra: Son _____ Re

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p *f* *p* *p* *f* *p* *p* *f* *p*

34

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

gi - na, e son guer - rie - ra, Ne mi

Coro

VI I

f *p* *f*

VI II

f *p* *f*

Vla.

f *p* *f*

Basso

f *p* *f*

93

37

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

p

p

p

p

vin-ce un vil ter - ror, ne mi vin - ce, ne mi vin ee un vil ter -

41

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

ror, Son Re - gi - na, son guer

Detailed description of the musical score: The score is for measures 41 and 42. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The instruments and their parts are: Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) play a melodic line with slurs and accents. Bassoon (Fag.) plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) are silent. Soloist (Sem.) sings the lyrics 'ror, Son Re - gi - na, son guer'. Chorus (Coro) is silent. Violin I (VI I) and Violin II (VI II) play a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Viola (Vla.) plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Bass (Basso) plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

43

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

rie - ra, ne_ mi vin-ce un_ vil ter -

a 2

staccato

Detailed description of the musical score: The score is for measures 43 to 46. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 43, followed by a rest in measure 44, and then a single note in measure 45. The Cor Anglais and Trumpet parts are silent throughout. The Saxophone part has lyrics: 'rie - ra, ne_ mi vin-ce un_ vil ter -'. The Choir part is silent. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 43, followed by a rest in measure 44, and then a single note in measure 45. The Viola part is marked 'staccato' and plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 43, followed by a rest in measure 44, and then a single note in measure 45. The Bass part is marked 'staccato' and plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 43, followed by a rest in measure 44, and then a single note in measure 45.

47

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

ror, Son Re - gi - na Son guer - rie - ra

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ne_ mi vin-ce un_ vil ter - ror_

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

Detailed description: This page of a musical score contains measures 50 through 53. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Soloist (Sem.), Chorus (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Bassoon (Basso). Measures 50 and 51 are mostly rests for the woodwinds and strings, with the soloist singing 'ne_ mi vin-ce un_ vil'. In measure 52, the woodwinds and strings enter with rhythmic patterns. Measure 53 features a complex, rapid melodic line for the soloist, while the other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures.

54

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

Musical score for measures 56-58. The score includes parts for Ob., Cl., Fag., Cor., Tr., Sem., Coro, VI I, VI II, Vla., and Basso. Measure 56 starts with a key signature change to two flats. Measures 57 and 58 feature a forte (*f*) dynamic and include lyrics: "un vil ter -".

59

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

f

p

f

p

f

p

f

ror, _____ un vil ter -

101

[illegible]

69

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

pizz.

pizz.

to - so, ciel pie - to - so_ fau - sto ar - ri - di Al - la

72

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

spe - me del mio cor, fau-sto ar - ri-di, ciel_ pie - to - so, al - la

Coro

VI I

arco

VI II

Vla.

Basso

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. *a 2*
sotto voce

Tr.

Sem. spe_ me_ del_ mio_ cor. No, no, no, no, non te-

Coro Dolce ac - cen - to!

VI I Dolce ac - cen - to!

VI II

Vla. arco

Basso

79

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

me te. An-dia-mo o fi - di,

Coro

Dun-que an - dia - mo an-dia - mo

Dun-que an - dia - mo an-dia - mo

VI I

VI II

Vla.

Basso

f *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. a 2

Tr. a 2

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

no non te - me - te. Ciel pie

an-dia - mo, an - dia - mo.

an-dia - mo, an - dia - mo.

85

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

to - so, ciel pie - to - so_ fau - sto ar - ri - di Al - la spe - me del mio

Coro

VI I

pizz.

VI II

Vla.

pizz.

Basso

Detailed description of the musical score: The score is for measures 85 to 88. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Soloist (Sem.), Chorus (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Bass (Basso). The Soloist part has lyrics: 'to - so, ciel pie - to - so_ fau - sto ar - ri - di Al - la spe - me del mio'. The Viola and Bass parts are marked 'pizz.'.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

110

cor, fau sto ar - ri - di, ciel_ pie - to so, al - la spe - me, al - la

arco

f

f

f

f

93

Ob.

Cl.

Fag.

p

Cor.

Tr.

Sem.

spe - me del mio cor a - lla spe me del mio

Coro

VI I

p

VI II

p

Vla.

p

Basso

p

[illegible]

99

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. a 2

Tr. a 2

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

The musical score for measures 99-101 is as follows:

- Measure 99:** Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4. The Cor Anglais and Trumpet play a sustained note on G4. The Saxophone, Horns, Viola, and Bass play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measure 100:** Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line starting on A4, moving up stepwise to C5. The Cor Anglais and Trumpet play a sustained note on G4. The Saxophone, Horns, Viola, and Bass play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measure 101:** Oboe, Clarinet, and Bassoon have rests. The Cor Anglais and Trumpet play a sustained note on G4. The Saxophone, Horns, Viola, and Bass play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. *a 2*

Tr.

Sem.

Coro

Al-l'ara, al tem - pio Dun - que vo

Al-l'ara, al tem - pio Dun - que vo

VI I

VI II

Vla.

Basso

Detailed description: This page of a musical score covers measures 102, 103, and 104. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The woodwind section (Ob., Cl., Fag.) and the first three brass instruments (Cor., Tr., Sem.) play a melodic line in measure 102, which then becomes a sustained chord in measures 103 and 104. The Cor Anglais part is marked 'a 2'. The vocal soloists (VI I and VI II) have a melodic line in measure 102 and a sustained chord in measures 103 and 104. The vocal soloists and the vocal ensemble (Coro) sing the lyrics 'Al-l'ara, al tem - pio Dun - que vo' in measure 103. The string section (Vla., Basso) provides a rhythmic accompaniment in measure 102 and a sustained chord in measures 103 and 104.

105

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr. a 2

Sem.

Coro

lia - mo, Te-co - sfi - dia-mo Le più ter - ri - bi-li Av-ver-si - tà, Te-co sfi

lia - mo, Te-co - sfi - dia-mo Le più ter - ri - bi-li Av-ver-si - tà, Te-co sfi

VI I

VI II

Vla.

Basso

109

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

dolce

dolce

a 2

dia-mo le più ter - ri - bi-li av-ver-si - tà, av-ver-si - tà.

dia-mo le più ter - ri - bi-li av-ver-si - tà, av-ver-si - tà.

113

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

p

p

p

dolce

Ah se - con - da, ciel pie - to - so...

117

117

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Te - co il ciel sa - rà pla - ca - to...

Te - co il ciel sa - rà pla - ca - to...

VI I

VI II

Vla.

Basso

121

Ob.

Cl.

Fag. a 2

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

L'om - bre, i nu - mi, il cielo, il

Detailed description of the musical score: The score is for measures 121 through 124. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows: Oboe (Ob.) plays a melodic line in measure 121, then rests. Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag. a 2) play sustained notes. Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) are silent. Soloist (Sem.) sings the lyrics 'L'om - bre, i nu - mi, il cielo, il' across measures 121-124. Chorus (Coro) is silent. Violin I (VI I) and Violin II (VI II) play a rhythmic pattern of eighth notes. Viola (Vla.) and Bass (Basso) play sustained notes.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

fa - to...

L'om - bre il ciel si pla - che -

L'om - bre il ciel si pla - che -

p

129

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

Ah se il ciel sa - rà pla - ca - to!

rà. Non te - mer, non te - mer

rà. Non te - mer, non te - mer

121

134 Col canto

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor. *a 2*

Tr. *a 2*

Sem.

Coro

si lo ve - dra - i. Si.

si lo ve - dra - i. Si.

Se-rà pla - ca - to! Chi po - trà com - pren-der

VI I *ten.*

VI II *ten.*

Vla. *ten.* pizz.

Basso *ten.* pizz.

138

un poco piu mosso

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ma - i Tan-ta mia fe - li - ci - tà, chi po - trà com-pren - der

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

pizz.

pizz.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ma - i tan-ta mi - a fe - li - ci - tà, ah, — chi po - trà com -

Coro

VI I

arco

VI II

arco

Vla.

arco

Basso

arco

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

pren-de - re tan - ta mia, tan - ta mia fe - li - ci -

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

150

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

126

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

f *p* *f* *p* *cresc.*

tà ta

154

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Al - l'a - ra, al Tem - pio Dun - que vo -

Al - l'a - ra, al Tem - pio Dun - que vo -

VI I

VI II

Vla.

Basso

f

p *cresc.* *f*

f

f

f

f

f

127

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

f

f

Ah, se - con - da, oh ciel

lia - mo, dun - que vo - lia - mo

lia - mo, dun - que vo - lia - mo

p

p

p

p

159

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

Fag. *cresc.*

Cor.

Tr.

Sem. pie - toso...

Coro Te - co sfi-
Te - co sfi-

VI I *cresc.*

VI II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Basso *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 159 and 160. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Oboe (Ob.) part starts in measure 159 with a piano (p) dynamic and continues into measure 160 with a crescendo (cresc.) marking. The Clarinet (Cl.) part is silent in measure 159 and enters in measure 160 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Bassoon (Fag.) part continues from measure 159 with a crescendo (cresc.) marking. The Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) parts are silent in both measures. The Saxophone (Sem.) part has the lyrics 'pie - toso...' in measure 159. The Choir (Coro) part has the lyrics 'Te - co sfi-' in measure 160. The Violin I (VI I) part has a crescendo (cresc.) marking in measure 160. The Violin II (VI II) part has a crescendo (cresc.) marking in measure 160. The Viola (Vla.) part has a crescendo (cresc.) marking in measure 160. The Bass (Basso) part has a crescendo (cresc.) marking in measure 160.

161

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

130

164

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

nu - mi, il cie-lo, il fa - to...

Coro

Non te-mer, non te-mer, non te-mer si - pla - che -

Non te-mer, non te-mer, non te-mer si - pla - che -

VI I

VI II

Vla.

Basso

Detailed description: This is a page of a musical score, page 131, starting at measure 164. The score is for a large ensemble. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), Choir (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Bass (Basso). The key signature has two flats (B-flat major). The Soprano (Sem.) part has the lyrics 'nu - mi, il cie-lo, il fa - to...'. The Choir (Coro) part has the lyrics 'Non te-mer, non te-mer, non te-mer si - pla - che -'. The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings. The woodwinds (Ob., Cl., Fag.) and strings (Vla., Basso) have more active parts, while the brass (Tr.) and Cor Anglais (Cor.) are mostly silent in this section.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

132

p

pizz.

p

pizz.

p

Ah, Chi po - trà com - pren - der mai Tan - ta mia fe - li - ci -
rà.
rà.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

-tà, chi po - trà com-pren der mai tan-ta mia fe - li - ci -

Coro

VI I

pizz.

VI II

pizz.

Vla.

Basso

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

arco

arco

arco

arco

- tà, Ah___ chi po - trà com - pren-de - re tan - ta mia,___ tan - ta

f

f

f

f

f

180

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p *f* *p* *f*

mia fe - li - ci - tà

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

135

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *p*

Cor.

Tr.

Sem.

Coro Non te

Non te

VI I *p* *f*

VI II *p* *f*

Vla. *p*

Basso *p*

136

Detailed description: This page of a musical score contains measures 184, 185, and 186. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), Chorus (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Bassoon/Bass (Basso). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows various dynamics: *f* (forte) for Oboe and Clarinet in measure 186; *p* (piano) for Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon/Bass in measures 184 and 185. The Chorus enters in measure 186 with the lyrics 'Non te'. The Saxophone part features a melodic line in measure 184. The page number 184 is at the top left, and 136 is at the bottom left.

187

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

mer, non te-mer,

mer, non te-mer,

VI I

p *f* *p*

VI II

p *f* *p*

Vla.

Basso

190

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

Detailed description: This page of a musical score contains measures 190, 191, and 192. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The woodwind section (Ob., Cl., Fag.) has rests in measures 190 and 191, with the Bassoon (Fag.) playing a quarter-note pattern in measure 192. The brass section (Cor., Tr.) has rests in measures 190 and 191, with the Horn (Cor.) playing a quarter-note in measure 192. The woodwinds (Sem., Coro) have rests in measures 190 and 191, with the Saxophone (Sem.) playing a complex melodic line in measure 192. The strings (VI I, VI II, Vla., Basso) have rests in measures 190 and 191, with the Violins (VI I, VI II) playing a quarter-note pattern in measure 192. The Percussion (Basso) has rests in measures 190 and 191, with the Bassoon (Basso) playing a quarter-note pattern in measure 192.

193

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

p

p

p

p

p

p

p

p

L'om - bre, i

L'om - bre, i

139

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fag. *cresc.* *f*

Cor. *cresc.* *f*

Tr. *f*

Sem.

Coro
nu - mi, il ciel, il fa - to, il ciel, il
nu - mi, il ciel, il fa - to, il ciel, il

VI I *cresc.* *f*

VI II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Basso *cresc.* *f*

140

197

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

p

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

fa - to... Si, il ciel, si, fe-

fa - to... Si, il ciel, si,

VI I

p

VI II

p

Vla.

p

Basso

p

200

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

p

cresc.

p

cresc.

cresc.

p

li - ci - tà

Tutti

pla - che - rà. L'om - bre, i Nu - mi, il Ciel, il

pla - che - rà. L'om - bre, i Nu - mi, il Ciel, il

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

203

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

fa - to, il Ciel, il fa - to...

fa - to, il Ciel, il fa - to...

VI I

f

VI II

f

Vla.

f

Basso

f

Ob. *p*

Cl.

Fag. *p*

Cor.

Tr.

Sem. fe - li - ci -

Coro
Si il Ciel, il Ciel si si
Si il Ciel, il Ciel si si

VI I *p*

VI II *p*

Vla. *p*

Basso *p*

208

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *a 2* *f*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem.

Coro

plà - - - ché - rà.

plà - - - ché - rà.

VI I *f* *p*

VI II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Basso *f* *p*

- - - tà tan - ta_ mia_ fe - li - ci -

[illegible]

214

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *a 2* *f*

Tr. *f*

Sem. li - ci - - tà, fe - li - ci -

Coro Si pla - che - rà, si pla - che -

Si pla - che - rà, si pla - che -

VI I *f* *p*

VI II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Basso *f* *p*

217

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. a 2 a 2 a 2 a 2

Tr.

Sem. *(Tutti seguono Semiramide)*

Coro

tà

rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà.

rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà.

VI I *f*

VI II *f*

Vla. *f*

Basso *f*

148

Detailed description of the musical score: The score is for measures 217 to 220. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are in the upper staves. The Cor Anglais and Trumpet parts are in the middle staves, with the Cor Anglais marked 'a 2'. The Semiramide part is in the next staff, with a note '(Tutti seguono Semiramide)'. The Chorus parts (Tenors and Basses) are in the next two staves, with lyrics in Italian. The Violin I and Violin II parts are in the next two staves, with a forte 'f' dynamic. The Viola and Bass parts are in the bottom two staves, also with a forte 'f' dynamic. The key signature is B-flat major. The page number 148 is at the bottom left.

221

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

a 2

a 2

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vla.

Basso

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 223 and 224. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and a choir. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measures 223 and 224 are shown. In measure 223, the woodwinds (Ob., Cl., Fag.) and brass (Cor., Tr.) play a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The strings (Sem., Coro, VI I, VI II, Vla., Basso) play a similar pattern. In measure 224, the woodwinds and brass play a sustained chord, while the strings continue their pattern. The page number 223 is at the top left, and the page number 150 is at the bottom left.

Atto II / Act II

*Del fondo, viene Oroe ad annunciar le risposte dell' Oracolo.
Oroe, Magi, Arsace, Mitrane, Azema, Grandi, Damigelle, Guerrieri,
Popolo, e Guardie tutti prostrati innanzi al nume.*

11. Coro, scena e preghiera Arsace

Scena 1 / Scene 1

Sostenuto

Flauti
f

Oboi
f
a 2

Fagotti
f p
a 2

Corni in Sol/G
fp

Arsace

Oroce

Coro

Violino I
sf dolce

Violino II
f p

Viola
f p

Basso
f p

4

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

solo

solo

solo

solo

f

150 151 152

7

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

Detailed description of the musical score: The score is for measures 7 through 10. The key signature has one sharp (F#).
 - **Flute (Fl.):** Measure 7 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4. Measure 8 has a quarter rest, then a half note C5. Measure 9 has a quarter rest, then a half note D5. Measure 10 has a quarter rest, then a half note E5.
 - **Oboe (Ob.):** Measures 7-9 are silent. Measure 10 has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5.
 - **Bassoon (Fag.):** Measure 7 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G3, A3, B3. Measure 8 has a quarter rest, then a half note C4. Measure 9 has a quarter rest, then a half note D4. Measure 10 has a quarter rest, then a half note E4.
 - **Cor Anglais (Cor.):** Measures 7-9 are silent. Measure 10 has a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4.
 - **Horns (Coro):** Measures 7-10 are silent.
 - **Violins I (VI I):** Measure 7 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 8 has a quarter rest, then eighth notes G4, A4. Measure 9 has eighth notes B4, C5, D5, E5. Measure 10 has eighth notes F5, E5, D5, C5.
 - **Violins II (VI II):** Measure 7 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 8 has a quarter rest, then eighth notes G4, A4. Measure 9 has eighth notes B4, C5, D5, E5. Measure 10 has eighth notes F5, E5, D5, C5.
 - **Viola (Vla):** Measure 7 has a half note G3. Measures 8-10 have quarter rests.
 - **Cello/Double Bass (Basso):** Measure 7 has eighth notes G3, A3, B3. Measure 8 has a half note C4. Measures 9-10 have quarter rests.

II

Fl. *sf* *sf* *p*

Ob. *sf* *p* *sf* *p*

Fag. *sf* *sf* *p*

Cor.

Ars.

Coro

VI I *sf* *p* *sf* *p*

VI II *sf* *p* *sf* *p*

Vla *sf* *p* *sf* *p*

Basso *sf* *p* *sf* *p*

154

14

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

f

f

f

fp

p

a 2

Deh! ti pla - ca, i - ra - to Nu - me col tuo

Deh! ti pla - ca, i - ra - to Nu - me col tuo

sf

p

f

p

f

p

f

p

17

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

Po - po - lo fe - de - le, col tuo Po - po - lo fe -

Po - po - lo fe - de - le, col tuo Po - po - lo fe -

VI I

sf *p* *f*

VI II

sf *p*

Vla

sf *p*

Basso

sf *p* *f*

156

20

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

de - le. Deh! t'ar - ren - di deh! t'ar-

de - le. Deh! t'ar - ren - di deh! t'ar-

VI I

VI II

Vla

Basso

solo

solo

solo

solo

p

p

23

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

ren - di al - le que - re - le Del-l'af - fli - to del - l'af -

ren - di al - le que - re - le Del-l'af - fli - to del - l'af -

VI I

VI II

Vla

Basso

26

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

flit - to___ no - stro cuor, del - l'af - flit - to del- l'alf -

flit - to___ no - stro cuor, del - l'af - flit - to del- l'alf -

VI I

VI II

Vla

Basso

159

29

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

flit to no - stro cuor.

flit to no - stro cuor.

VI I

VI II

Vla

Basso

sf *p* *sf*

sf *p* *sf*

sf *p* *sf*

sf *p* *f*

sf *p* *f*

160

32

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

161

This musical score page contains three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The second system includes the Coro (Chorus) with separate staves for Soprano and Bass. The third system includes Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Bassoon (Basso). The score is written in G major (one sharp) and common time (C). Measures 32-35 are marked with a '32' at the top left. Measures 161-164 are marked with a '161' at the bottom left. The score concludes with measures 32-35, indicated by a double bar line and a repeat sign. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). The instrumentation includes Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Chorus (Soprano and Bass), Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon.

Recitativo

34 (Sostendo del fondo.)

Or. *Ma-gi, Pren-ci, Guer-rieri, Po-po-lo, u - di - te. Pla-car non pon-no il*

VI I *f*

VI II *f*

Vla *f*

Basso *f*



37

Or. *Nu-me Le pre-ci vos-tre. Ei chie-de la vo-ce d'al-tro lab-bro. I*

VI I

VI II

Vla

Basso

40

Or. vo - ti d'al-tro cor. Av - vi tra noi un sol, ch'e-gli ri-guar-da con dis-

VI I

VI II

Vla

Basso



43

Or. tin - to fa - vor. Que - sto mor - ta - le si gran - de, avven - tu - ra - to,

VI I

VI II

Vla

Basso

163

fp

fp

fp

fp

46

Or. *cui di pla-car-lo è da-to, per cui po-tre-mo an-co-ra ria-ver dal Ciel-lo la smar-ri-ta*

VI I *fp*

VI II *fp*

Vla *fp*

Basso *fp*



49

Or. *pa-ce, mor-tal ca-ro a-gli De-i, ec-cdo, è Arsa-ce.*

VI I *f*

VI II *f*

Vla *f*

Basso *f*

a tempo

52

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Coro

Im - plo - ria - mo a pie - di tu-oi, Che pla-

Im - plo - ria - mo a pie - di tu-oi, Che pla-

VI I

VI II

Vla

Basso

165

sf *sf* *p*

sf *p* *sf* *p*

sf *sf* *p*

sf *p*

p *sf* *p* *sf* *p*

p *sf* *p* *sf* *p*

p *sf* *p* *sf* *p*

p *sf* *p* *sf* *p*

55

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Coro

car tu vo-glia il Nu - me, Sei tu so - lo, che lo

car tu vo-glia il Nu - me, Sei tu so - lo, che lo

VI I

VI II

Vla

Basso

dolce

f

f

f

f

f

f

166

58

Fl.

Ob.

Fag. *a 2*

Cor.

Ars.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

167

Ah ta - ce - te, ta -

puoi.....

puoi.....

p Col canto

p Col canto

p Col canto

p Col canto

61

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

- ce - te: io pre - ghe - rò,

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

64

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

io — pre - ghe - rò.

Coro

VI I

VI II

Vla

Basso

169

Recitativo

67

Ars.

Nume etemo del Ciel, che dal Ciel mi-ri d'un po po lo do - len - te le la - gri - me le an -

VI I

fp
sempre tenuto

VI II

fp
sempre tenuto

Vla

fp
sempre tenuto

Basso

fp
sempre tenuto

71

Ars.

go - scie, ed i sos - pi - ri me non sdeg - nar pian - gen - te, Sup - pli - ce in - nan - zi a

VI I

VI II

Vla

Basso

74

Ars. *te chie-der per lui — la pie-tà, che ne-gas-ti ai pian-ti su-i.*

VI I *piangendo*

VI II *piangendo*

Vla *piangendo*

Basso *piangendo*

78

Ob.

Fag.

Cor. *a 2*

sotto voce tenuto

Ars.

VII

sotto voce

VI II

pizz.

Vla

pizz.

Basso

82

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

VI I

VI II

Vla

Basso

a 2

arco

173

86

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Ciel pie - to - so, ciel — cle - men - te,

VI I

VI II

Vla

Basso

ten.

ten.

pizz.

90

Ob.

Fag.

Cor.

a 2

sotto voce

Ars.

Che___ som - més - so il cor t'a - do - ra,

VI I

VI II

Vla

Basso

175

Ob. part: Measures 90-175, Oboe part with whole rests.

Fag. part: Measures 90-175, Bassoon part with rhythmic pattern.

Cor. part: Measures 90-175, Cor Anglais part with whole rests and a half note.

Ars. part: Measures 90-175, Arsenale part with melodic line and lyrics.

VI I part: Measures 90-175, Violin I part with melodic line.

VI II part: Measures 90-175, Violin II part with melodic line.

Vla part: Measures 90-175, Viola part with rhythmic pattern.

Basso part: Measures 90-175, Bass part with rhythmic pattern.

94

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Che_____ som- mès - so il cor_____ t'a - do - ra,

VI I

VI II

Vla

ten.

Basso

98

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Da te chie - de,

VI I

VI II

Vla

Basso

This musical score page contains measures 98 through 101. The instruments and vocal parts are arranged vertically. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section includes Trombones I and II (VI I, VI II) and Viola (Vla). The string section includes Violoncello (Vcllo) and Double Bass (Basso). A vocal soloist (Vcllo) is also present. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The vocal line in measure 99 includes the lyrics "Da te chie - de,". The score features various musical notations including rests, eighth notes, quarter notes, half notes, and sixteenth notes, as well as dynamic markings like *mf* and *f*.

102

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

da — te im - plo - ra Qual - che ra - ggio —

VI I

VI II

Vla

Basso

110

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

rag - gio, rag - gio di pie - tà.

VI I

p

VI II

p

Vla

p

pizz.

Basso

p

114

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Per un Po - po -

Vl I

Vl II

Vla

Basso

181

a 2

sf p

sf p

sf p

arco

sf p

118

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

lo do - len - te Lo do - man - da il

VI I

VI II

Vla

Basso

p

122

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

pian - to mio... Deh se - con - da

VI I

VI II

Vla

Basso

183

Ob. part: Measure 122: whole rest. Measure 123: half note (B-flat). Measure 124: half note (B-flat). Measure 125: half note (B-flat).

Fag. part: Measure 122: quarter note (B-flat). Measure 123: half note (B-flat). Measure 124: half note (B-flat). Measure 125: half note (B-flat).

Cor. part: Measure 122: whole rest. Measure 123: whole rest. Measure 124: whole rest. Measure 125: whole rest.

Ars. part: Measure 122: half note (B-flat). Measure 123: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 124: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 125: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat), quarter note (B-flat).

VI I part: Measure 122: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 123: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat). Measure 124: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat). Measure 125: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat).

VI II part: Measure 122: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 123: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat). Measure 124: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat). Measure 125: eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat), eighth note (B-flat).

Vla part: Measure 122: half note (B-flat). Measure 123: half note (B-flat). Measure 124: half note (B-flat). Measure 125: half note (B-flat).

Basso part: Measure 122: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 123: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 124: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat). Measure 125: quarter note (B-flat), quarter note (B-flat).

126

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

il mio de - si - o, il mio de -

VI I

VI II

Vla

Basso

Allegretto

129

Ob.

Fag.

The Oboe and Bassoon staves are part of a woodwind section. The Oboe staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bassoon staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Both staves show a measure of rest followed by a half note G4 (for Oboe) and G3 (for Bassoon) with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4 (for Oboe) and G3 (for Bassoon).

Cor.

The Cor Anglais staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G4 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

Ars.

si - o. Al tro pre - mio__ non at - ten - do, Non pre-

The Arpa staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G4 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

VI I

The Violin I staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G4 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

VI II

The Violin II staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G4 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

Vla

The Viola staff is in alto clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G4 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

Basso

The Bass staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a measure of rest followed by a half note G3 with a fermata. This is followed by a double bar line, then a quarter rest, and finally a quarter note G3.

[illegible]

136

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

VI I

VI II

Vla

Basso

cè, al-tro pre - mio non a - ten - do, non pre - ten - do al tra mer-

a 2

187

140

Ob.

Fag.

f poco smorz. *f poco smorz.*

Cor.

Ars.

cè, non pre - ten - do, non a - ten - do al - tra mer -

VI I

f poco smorz. *f poco smorz.*

VI II

f poco smorz. *f poco smorz.*

Vla

f poco smorz.

Basso

f poco smorz. *f poco smorz.*

188

[illegible]

148

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

Vl I

Vl II

Vla

Basso

f

sf p

f

p

f

p

f

p

f

p

mio, non pre - ten - do, non pre - ten - do al - tra mer -

190

156

Ob.

Fag.

Cor.

Ars.

cè

VI I

VI II

Vla

Basso

192

Recitativo

159

Or. *Bas - ta, non più: Dal Cie - lo molto or li - ce spe - rar: us - ci - ce: Ar - sa - ce*

BC *6 b 6 6*



165

Or. *So - lo ri - man - ga: E voi Gue - rrie - ri, Cus - to - di, per or del Tem - pio*

BC *#*



Scena 2

Arsace, Oroe, i Magi

(I Maggi portano al Sommo Sacerdote alcuni fogli.)

170

Or. *fia - te. Ma - gi, ciò che v'im - po - si a me re - ca - te.*

BC *6 #4 2 #*

12. Recitativo e arioso Oroe

Andante sostenuto

Clarineti in Dó/C

Fagotti

Corni in Dó/C

Oroe

Violino I

Violino II

Viola

Basso

The musical score is written for a full orchestra and soloist Oroe. The tempo is **Andante sostenuto**. The instruments are Clarinets in D major/C, Bassoons, Horns in D major/C, Oroe (Bass), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score consists of three measures. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the soloist Oroe has a recitative-like melody. Dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano).

4

Or. *Que-sto Ar-sa-ce, è l'i-stan-te, In cui sve-lar__ ti deb-bo O-ra-co-li fu-*

VI I

VI II

Vle.

Basso



7

Or. *nes-ti E-cco-li, Ar - sa-ce,*

VI I *f p f*

VI II *f p f*

Vle. *f p f*

Basso *f p f p*

195

10

Or. *non te-mer, non que-sti. Tem-po è, si, che sia tol-to Un te - ne-bro-so*

VI I *f* *fp*

VI II *f* *fp*

Vle. *f* *fp*

Basso *f* *fp*



13 *(Oree legge.)*

Or. *ve - lo, E sconda al - fin la ve-ri - tà dal Cie - lo.*

VI I *f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

16 **Larghetto**

Cl. *sotto voce*

Fag. *a 2*

Cor. *a 2*
sotto voce

Or. *Fù Ni - no tuo pa - dre, L'in deg - na tua*

VI I *Sotto voce*

VI II *Sotto voce*

Vle.

Vla *p*

Basso *p*

197

20

Cl.

Fag.

Cor.

Or.

ma - dre Al di l'in - vo - lò. As - sur il ve-

VI I

VI II

Vle.

Vla

Basso

a 2

a 2

Cl.

Fag.

Cor.

Or.

le - no di Ni - no nel se - no Quel - l'em - pio ver - sò.

VI I

VI II

Vle.

Vla

Basso

13. Recitativo e duetto Semiramide e Arsace

Allegro

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first four staves are for woodwinds: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti in Dó/C (Clarinets in D major/C), and Fagotti (Bassoons). The next two staves are for brass: Corni in Dó/C (Horns in D major/C) and Trombe in Dó/C (Trumpets in D major/C). The seventh staff is for Semiramide, and the eighth is for Arsace. The bottom four staves are for strings: Violini I (Violins I), Violini II (Violins II), Viole (Violas), and Basso (Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The woodwind and brass staves contain whole rests for the first three measures. Semiramide's staff also contains whole rests. Arsace's staff begins with a vocal line in the first measure, followed by a rest in the second and third measures. The string section begins with a forte (f) dynamic in the first measure, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Che ter-ri - bil or - ror! che col - po è que-sto!' are written below Arsace's staff, aligned with the vocal melody. A stage direction '(Oroe vedendo Semiramide si ritira.)' is placed above the end of the first measure of Arsace's staff. The score concludes with a final measure where the strings play a sustained chord.

Flauti

Oboi

Clarinetti in Dó/C

Fagotti

Corni in Dó/C

Trombe in Dó/C

Semiramide

Arsace

(Oroe vedendo Semiramide si ritira.)

Che ter-ri - bil or - ror! che col - po è que-sto!

Violini I

Violini II

Viole

Basso

f

Scena 3 / Scene 3
Semiramide, e Arsace.

4

Fag.

Sem.

Vie - ni, che più t'ar - re-sti! Già Ba-bi-lo - nia tut-ta con gioja ap - pro-va la mia

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

6

7

Fag.

Sem.

scel-ta, e so - lo in - quie - ta la ren-de Il non ve - de-re Ar-sa - ce,

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

201

6

10

Fag. 

Sem. 
vie- ni...

Ars. 
Oh Dio!_ Se-mi - ra - mi- de... fug-gi, fug-gi-mi per pie - tà.

VI I 
f

VI II 
f

Vle 
f

Basso 
f

13

Fag. 

Sem. 
Ciel! Che io ti fu-gga! Co-me! Per- che?

Ars. 

VI I 
f *3* *p*

VI II 
f *3* *p*

Vle 
f *p*

Basso 
f *p*

16

Fag.

Sem.
Spie-ga- ti... ca-ro spo- so...

Ars.
Non pro-fe-rir tal no-me, o te-mi, che dal

VI I
f 3 *p*

VI II
f 3 *p*

Vle
f 3 *p*

Basso
f 3 *p*

19

Fag.

Sem.
Ah qua-li ac-cen-ti, Ar-

Ars.
Cie-lo per per-mi - ti un fol-go-re dis-cen-da.

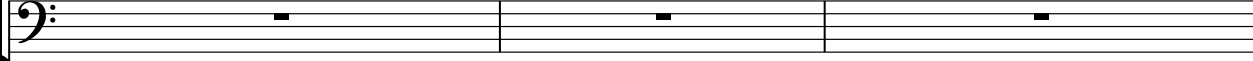
VI I
f 3 *p*


VI II
f 3 *p*

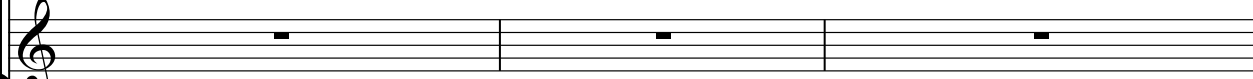
Vle
f 3 *p*


Basso
f 3 *p*

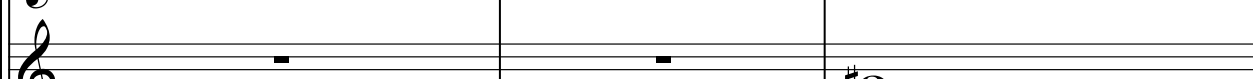
22


Fag. 

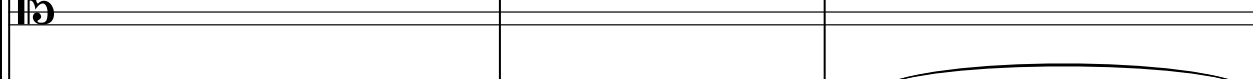
Sem. 
sa - ce, di te in - de - gni, e di me! que - sto è l'i - stan - te Da me si so - spi -

Ars. 

VI I 

VI II 

Vle 

Basso 

25

Fag. 

Sem. 
ra - to!...in cui cre - de - i Di tro - var te - co u - ni - ta La pa - ce che il mio cor a - vea - smar -

Ars. 

VI I 

VI II 

Vle 

Basso 

28

Fag.

Sem. ri-tà? E qual ca-gion fu - ne-sta T'in-tor-bi-da il pen-sier?

Ars. Ca-gio-ne or-ren - da, ch'io non

VI I

VI II

Vle

Basso



31

Fag.

Ars. deb-bo spie-gar...ch'io non vor - re - i a-ver sa-pu-ta mai... Che que-sto fo-glio, ahì pur

VI I

VI II

Vle

Basso

34

Fag.

Sem. Per - gi-lo ad-dun-que; e fa ch'io

Ars. trop - po sve-lò!

VI I

VI II

Vle

Basso

f

37

Fag.

Sem. sap - pia al-me - no la mia sor-te. Per - che? Eb-

Ars. No Que-sto fo-glio.

VI I *p* *cresc.*

VI II *p* *cresc.*

Vle *p* *cresc.*

Basso *p* *cresc.*

40

Fag.

Sem.
ben. Nu-mi! Che sen-to ma-i!

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

f



43

Fag.

Sem.

VI I

VI II

Vle

Basso

p *cresc.*

46

Fag. 

Sem. 
Sve-la-mi, dim-mi quan-to ei con - tien. Si, lo vo-glio.

Ars. 
Tu'l bra-mi! Sen-ti.

VI I 
f *p*

VI II 
f *p*

Vle 
f *p*

Basso 
f *p*

49

Fag. 
p

Sem. 
Leg-gi. *p*

Ars. 
Non pos-so: Ec-co-ti il fo-glio.

VI I 
f *p*

VI II 
f *p*

Vle 
f *p*

Basso 
f *p*

52

Fag. *cresc.* *f*

VI I *cresc.* *f*

VI II *cresc.* *f*

Vle *cresc.* *f*

Basso *cresc.* *f*



55

Fag.

Sem. San - ti Nu - mi del Ciel, che les - si ma - i? Ar - sa - ce... Tu mio

VI I

VI II

Vle

Basso

58

Fag. 

Sem.  fi- glio!...Eb-ben fe - ri-sci. fe-ri-sci que-sto co-re. Ven-di-ca, n'hai ra-

VI I  *f*

VI II  *f*

Vle  *f*

Basso  *f*

61

Fag. 

Sem.  gion, tu il ge - ni - to - re.

Ars.  Ah no, non mi ve-drai con - ta - mi-

VI I  *f*

VI II  *f*

Vle  *f*

Basso  *f*

64

Fag. 

Ars. 

VI I 

VI II 

Vle 

Basso 



67

Fag. 

Sem. 

Ars. 

VI I 

VI II 

Vle 

Basso 

70

Fag. 

Sem.  poi quel-la di Ni-no ac-che-te - rem? Ah fin ch'io vi-va, as-ciut-to, non

Ars.  Col pian-to.

VI I  *f*

VI II  *f*

Vle  *f*

Basso  *f*

73

Fag. 

Sem.  mive - drai più ilci-clio. Oh spo-so! Oh figlio.

Ars.  Ah ma - dre! Oh gio-no or-ren-do!

VI I  *f*

VI II  *f*

Vle  *f*

Basso  *f*

Sostenuto

Fl. *a 2* *f* *1*

Ob. *a 2* *f*

Cl. *a 2* *f*

Fag. *a 2* *f*

Cor.

Tr. *a 2*

Sem. Non tre-

Ars.

VI I *f* *p*

VI II *f* *p*

Vle *f* *p*

Basso *f* *p*

213

5

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem.
mar, non tre - mar: io

Ars.

VI I *f*

VI II *f*

Vle *f*

Basso *f*

8

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

p

p

p

p

p

t'of - fro, io t'of - fro il pet - to, Non pen - sar chi'a te diè

215

11

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

f

f

f

f

f

vi - ta, non pen - sar, no, chi a te chi a te diè — vi - ta:

15

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

p

Cor.

Tr.

a 2

Sem.

Ars.

Vl I

Vl II

Vle

p

Basso

p

217

La na - tu - ra in-or - ri - di - ta, in or - ri -

19

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

di - ta Par-li in - va-no in mio fa - vor, par - li in - va - no in -

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

219

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

mio — fa - vor, si, — par - li in - va - no a — mio fa -

27

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

vor par - li in - va - no par - li in - va - no in mio fa -

f

a 2

f

f

f

f

220

31 a 2

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

Nel spe - rar. Nel spe -

Vl I

Vl II

Vle

Basso

35

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

p

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

-rar, do - len-te, do-len-te af - fe-to So-lo a - scol - to in tal mo-

VI I

p

VI II

p

Vle

p

Basso

p

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.
men - to, so-lo a-scol-to in tal mo - men - to:

VI I

VI II

Vle

Basso

f

f

f

f

43

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

p

Cor.

a 2

sotto voce

Tr.

Sem.

Ars.

Sol mi par - la il dol - ce ac - cen - to Di pie-

VI I

p

VI II

p

Vle

p

Basso

p

47

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

ta - de, di__ pie - ta - de e__ del - l'a - mor, si,___ di__ pie-

VI I

VI II

Vle

Basso

51

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

tà de e del l'a - mor, si, di pie ta - de, di pie -

VI I

VI II

Vle

Basso

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 51 through 54. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Sem.), Saxophone (Ars.), VI I, VI II, Violoncello (Vle), and Bassoon (Basso). The Flute, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, Trumpet, and Trombone parts are mostly rests. The Bassoon part has a 12/8 time signature and plays a steady eighth-note pattern. The Saxophone part has lyrics: 'tà de e del l'a - mor, si, di pie ta - de, di pie -'. The VI I and VI II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a 12/8 time signature and plays a steady eighth-note pattern.

[illegible]

59

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

poco f

Cor.

Tr.

Sem.

nai l'a - ma - to — Pa - dre... Que - sta

Ars.

Sei pen - ti - ta, e tu sei ma - dre...

VI I

poco f

VI II

poco f

Vle

poco f

Basso

poco f

63

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

229

sfp

f

de - stra è par - ri - ci - da...

Non spe - rar, ch'io mai t'uc - ci - da, ch'io mai t'uc-ci -

67

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

Ah, do - v'è do - v'è u - na ma no, oh

da. Ah, do - v'è u - na ma no, oh

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

71

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

Di - o! Che_____ver - san - do, ver - san - do il san gue_

Di - o! Che_____ ver - san - do il san gue_

75

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

a 2

p

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f

mio, Non mi las - ci in tal ter - ror. Sve-l'a-mi: io t'of-fro

mio, Non mi las - ci in tal ter - ror. No,

232

83

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

-v'è u - na ma no, oh Di - o Che _____ ver - san - do, ver-

v'è u - na ma no, oh Di - o Che _____ ver-

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

san - do il san-gue mi - o, Non mi las - ci in tal ter - ror.

san - do il san-gue mi - o, Non mi

arco

arco

arco

arco

91

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

no, no, no, no, no, non, mi las - ci in tal ter-

las - ci in tal ter - ror, no, no, no, non mi las - ci in tal ter-

poco f

poco f

poco f

poco f

236

[illegible]

99

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

2° solo

p

p

p

p

Fi-glio!

Detailed description of the musical score: The score is for measures 99 to 102. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are mostly rests. The Oboe (Ob.) has a '2° solo' marking and plays a melodic line starting in measure 99. The Bassoon (Fag.) has a single note in measure 99. The Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) parts are rests. The Saxophone (Sem.) part has the lyrics 'Fi-glio!' in measure 102. The Arpa (Ars.) part is a rest. The Violin I (VI I) and Violin II (VI II) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vle) part plays a series of quarter notes. The Bass (Basso) part plays a series of quarter notes. Dynamics include piano (p) for the Oboe, Saxophone, Violins, Viola, and Bass.

103

Fl.

Ob.

Cl. 2° solo

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars. Ma - dre!

VI I

VI II

Vle

Basso

239

107

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.
Mu - to sra - i! Io sol vor-

Ars.
Tu pur ta - ci!

VI I

VI II

Vle

Basso

110

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor.

Tr.

Sem. re - i... Non pos - so, non pos - so!

Ars. Di... Di...

VI I *f*

VI II *f*

Vle *f*

Basso *f*

113 **Largo**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

Oh som - mi De - i! Vor

Oh som - mi De - i! Vor

117

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

p

a 2

p

p

p

p

rei, vor-rei, na - scon - der - mi, ce - larr - mi ai

rei, vor-rei, na - scon - der - mi, ce - larr - mi ai

p

p

p

p

120

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

sguar - di, ai sguar - - di suo - i Par -

sguar - di, ai sguar - - di suo - i Par -

123

123

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

ten.

ten.

ten.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

tir, res-tar vor - rei mi si di-vi - de il cor, mi

VII

ten.

ten.

ten.

VI II

sensibile

ten.

ten.

ten.

Vle

ten.

ten.

ten.

Basso

ten.

ten.

ten.

245

[illegible]

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

rei_____ mi_____ si di-vi - de il cor, mi si di - vi - de, di-vi-de il

rei_____ mi_____ si di-vi - de il cor, mi si di - vi - de, di-vi-de il

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

A - scol - ta...

Ti... las - cio...

249

142

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

Cru - del, cru - del!

Par - to. Ah,

p

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VII

VI II

Vle

Basso

sf smorz. *p*

Ah fi-glio, ah— fi-glio, oh Dio! Par-

Ma - dre ad - di- o... Par-

sf smorz. *p*

sf smorz. *p*

sf smorz. *p*

251

[illegible]

154

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

253

f *p* *ten.*

f *p* *ten.* *sensibile* *p*

f *p* *ten.* *sensibile* *p*

f *p* *ten.*

f *p* *ten.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

ten.

ten.

Cor.

Tr.

Sem.

rei_____ mi_____ si di-vi - de il cor, mi si di - vi - de, di-vi-de il

Ars.

rei_____ mi_____ si di-vi - de il cor, mi si di - vi - de, di-vi-de il

VI I

ten.

ten.

VI II

ten.

ten.

Vle

ten.

ten.

Basso

ten.

ten.

162

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. a 2

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

cor, ah mi si di-vi - de il cor

cor, ah mi si di-vi - de il cor. Da

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

166

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

qual_ tor- men - to l'a - sti - ma_ A la - ce - rar_ mi

Vl I

Vl II

Vle

Basso

p

p

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

sen - to, che or - ri - bi - le mo - men - to D'af - fan - no e di ter - ror! D'af -

Vl I

Vl II

Vle

Basso

f

f

f

f

f

172

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

p

f

p

f

p

f

di - vi - de il

fe - - - - - no e di ter -

175

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

a 2

p

Cor.

Tr.

Sem.

cor. Da qual tor-men - to l'a ni - ma a

Ars.

ror

VI I

p

VI II

p

Vle

p

Basso

p

259

178

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

la - ce - rar_ mi sen - to che or - ri - bi - le mo - men - to d'af - fa - no e di ter

181

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

261

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ror! d'af - far - - - - no e

d'af - far - - - - no e

Piu mosso

184

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

f *sf* *sf* *sf* *sf*

di ter - ror! Par - tir, res-tar vor-

di ter - ror! Par - tir, res-tar vor-

262

[illegible]

190

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

f

p

p

p

p

p

a 2

tir, res-tar, vor - rei_____ mi si_ di - vi- de il

tir, res-tar, vor - rei_____ mi si_ di - vi- de il

p

p

p

p

p

193

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f p f p f p p f p*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem. cor, mi si di - vi - de il cor, mi

Ars. cor, mi si di - vi - de il cor, mi

VI I *f p f p f f p f p*

VI II *f p f p f f p f p*

Vle *f p f p f f p f p*

Basso *f p f p f f p f p*

265

196

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

f

f

f

f

f

f

(Partono.)

si di - vi - de il cor. di - vi - de, di-vi-de il cor.

si di - vi - de il cor. di - vi - de, di-vi-de il cor.

200

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

The musical score for measures 200-202 features a variety of instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Bass) are all active, playing complex patterns. The Saxophone and Arpa are silent throughout these measures. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are grouped by a large brace on the left, and the measure numbers 200, 201, and 202 are indicated at the top of the first staff.

203

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Ars.

VI I

VI II

Vle

Basso

a 2

a 2

Scena 4 / Scene 4
Seleuco, Mitrane, poi Azema

Seleuco Mitrane

Voce

8 Ah la ve-des-ti? È cer-ta, Mi-tra-ne, la mia sor-te. Ah, co-me

Basso continuo

5 6 b6

4 Seleuco

V

ma-i? O-di: si vuol che Ni nia re-spi-ri-an-cor, che por ten-to-si e-ven ti! Del-la

BC

6 6 b6 b

7

V

pol - ve di Ni - no sor-ser fi-nor de spet-tri, or a mio dan-no si fan

BC

5 b6

10 Mitrane

V

8 sor - ger dei re. Si - gnor, chi me-glio può sa - per - lo di te? La man che

BC

b5 6

13

V 
tol-se la vi-ta a Ni-no, es - tin-se an-che l'ul - ti-mo ger-me del-la stir - pe re -

BC 


16

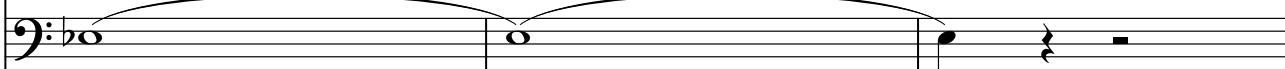
Seleuco

V 
al. Del pa-dre mio non ra-men-tar mi, a - mi-com, il bar-ba-ro fu - ror: ques-to mi

BC 
b6 b7 b

20

V 
chIU-se tut - te le vie del tro - no, on-de per - do Se - mi - ra, e Re non

BC 
b5 4
2

23

Azema

V 
so-no. Ma chi ri-vol-ge a no-i si sol le - ci-tro il piè?... Ve de-ste Ar-sa-ce? Ah

BC 
5 6 6 # #4
2

26

Seleuco

V 
di - te ov' è? Si lie - ta A - ze - ma? E qua - le del' lim-pro-vi - sa

BC 
6 6

270

29 Azema

V 

gio - ia n'è la ca - gion. Al nuo-vo gior-no Ar - sa - ce, il mio ben, l'i-dol

BC 

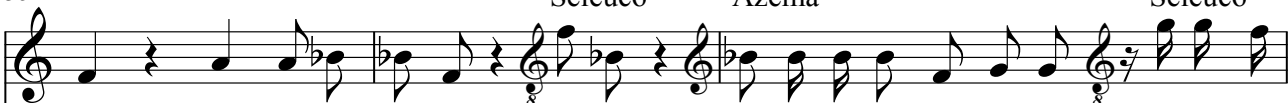
32

V 

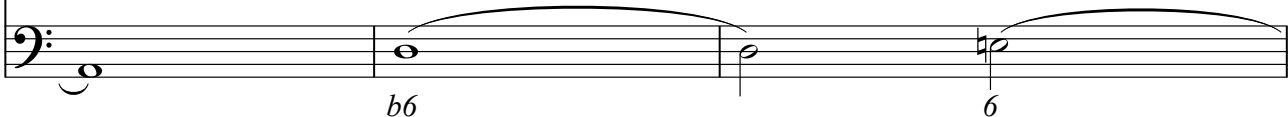
mio, — mio con sor - te sa - rà. Del - la Re - gi - na que - to è il

BC 

35 Seleuco Azema Seleuco

V 

voler: Or, or, mel dis - se. Co-me! in que-sto lo-co Ar-sa- ce... Il par-to ei

BC 

38 Azema

V 

mos-se ver-so il Tem-pio Re - al... Ah to-sto a lui si vo-li. Un sol mo-men-to. Dif-fe-

BC 

41 (Parte.)

V 

rir io non vo-glio dis-pie - gar al mio be-ne il mio con-ten-to.

BC 

271

Scena 5
Seleuco, e Mitrane.

Mitrane Seleuco

Voce

Odi — si- gnor!... Ah co - me in un mo-men - to can - gia a -

Basso continuo

3

V

spet - to, Mi-tra-ne, la mia sor-te! Al nuo-vo di con - sor-te del-la Rea-le A -

BC

6

V

ze - ma dun-que Arsa - ce se - rà? So - gnò, son

BC

8

Mitrane

V

de - sto! qual can-gia-men-to è que- sto? Ah ne stu - pis - ci ben' a ra -

BC

14. Recitativo e Aria Seleuco

Oboe
 Bassoon
 Trumpet in B \flat
 Seleuco
 Mitrane
 Violino I
 Violino II
 Violenza
 Basso

The score is in common time (C). The first system shows the Oboe, Bassoon, Trumpet in B \flat , and Seleuco parts, all with whole rests. The Mitrane part begins with a half note G \flat (labeled 'gion.') followed by a whole rest. The second system continues with the same parts. The Violino I part has a whole rest followed by a half note G \flat (f) and a half note A \flat (p). The Violino II part has a half note G \flat (p), a half note A \flat (f), and a half note B \flat (p). The Violenza part has a half note G \flat (p), a half note A \flat (f), and a half note B \flat (p). The Basso part has a half note G \flat (p), a half note A \flat (f), and a half note B \flat (p).

3

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

6

6

cresc.

6

6



5

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

fp

fp

fp

fp

Mil - le spe - ran - ze a un pun - to in - non - da no il mio sen.

8

Sel.

Già la Re-

VI. I

f *p* *f* *p*

VI. II

p *f* *p* *f* *p*

Vle.

p *f* *p* *f* *p*

Basso

p *f* *p* *f* *p*



11

Sel.

gi - na io mi fi-gu-ro a - mi-co, de-ci-sa in mio fa - vor,

VI. I

f

VI. II

f

Vle.

f

Basso

f *f*

275

20

Sel. 

ro - sa do - nar - mi a un trat - to e la sua fe-de, e la sua

VI. I 

VI. II 

Vle. 

Basso 



23

Sel. 

fe - de, e il tro - no.

VI. I 

VI. II 

Vle. 

Basso 

25

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

f

a 2

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Per lei que sta al ma a - man - te Pa -

278

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra and a soloist. It is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The staves are arranged vertically. The Oboe (Ob.) and Trumpet (Tr.) parts have a melodic line starting on measure 25, marked with a forte (f) dynamic. The Bassoon (Fagotti) and Bass (Basso) parts have a rhythmic accompaniment, also marked with a forte (f) dynamic. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts have a melodic line, marked with a forte (f) dynamic. The Viola (Vle.) part has a rhythmic accompaniment, marked with a forte (f) dynamic. The Soloist (Sel.) part has a vocal line with Italian lyrics: "Per lei que sta al ma a - man - te Pa -". The Soloist part is marked with a forte (f) dynamic. The score is marked with dynamics: forte (f) and piano (p). The page number 278 is at the bottom right.

29

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

ven - ta e lan-gue in se - no, pa - ven - ta e lan-gue in

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

The musical score is for measures 29, 30, and 31. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Soloist (Sel.) part has lyrics: 'ven - ta e lan-gue in se - no, pa - ven - ta e lan-gue in'. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fagotti) parts have a piano (p) dynamic marking. The Viola (Vle.) part is in 12/8 time. The Trumpet (Tr.) part is silent. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts are in 4/4 time. The Bass (Basso) part is in 4/4 time.

32

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

se - no Di ri - tro-var co - stan - te Del

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

f

p

280

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra and a vocal soloist. It consists of seven staves. The woodwinds (Ob., Fagotti, Tr.) and strings (VI. I, VI. II, Vle., Basso) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal soloist (Sel.) sings the lyrics 'se - no Di ri - tro-var co - stan - te Del'. The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is in 3/4 time and B-flat major. The page number 280 is at the bottom right.

35

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

281

p

f

a 2

p

f

a 2

f

f

f

f

suo bel cor la fa, di ri-tro - var, si, tro-ves co-stan-te Del

39

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

f

p

a 2

suo bel cor la fa. Ah che la te - me è va - ne,

p

p

p

p

43

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Sò l'a-mor suo per me, la te - ma è

[illegible]

51

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

Re - spon-des sa il suo

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

285

Detailed description of the musical score: The score is for measures 51 to 54. The Oboe and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic in measure 51 and becoming forte (f) in measure 53. The Trumpet part plays a sustained note in measure 51, then a half note in measure 52, and rests in measures 53 and 54. The Soloist part has rests in measures 51 and 52, then enters in measure 53 with the lyrics 'Re - spon-des sa il suo'. The Violin I part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic in measure 51 and becoming forte (f) in measure 53. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic in measure 51 and becoming forte (f) in measure 53. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic in measure 51 and becoming forte (f) in measure 53. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic in measure 51 and becoming forte (f) in measure 53.

55

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

co - re Al mio te - de - le, fe- de - le a -

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

p

59

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

f

p

a 2

mor, ri - spon-der sa il suo co - re al mio fe-de - le a

287

63

Ob. *f*

Fagotti *f*

Tr. *f* a 2

Sel. *f*
 mor, fe - de - le a - mor.

VI. I *f*

VI. II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

288

[illegible]

70

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

man-te Pa - ven - ta e lan - gue in se - no Ah, che la te na è

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

f *p* *f* *p* *f* *p*

290

Detailed description of the musical score: The score is for measures 70 to 73. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Oboe (Ob.) part starts in measure 70 with a forte (f) dynamic, playing a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter rest. In measures 71-73, it has whole rests. The Bassoon (Fagotti) part starts in measure 70 with a forte (f) dynamic, playing a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter rest. In measure 71, it has a piano (p) dynamic, playing a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter rest. In measure 72, it has a quarter rest. In measure 73, it has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter rest. The Trumpet (Tr.) part has whole rests in measures 70 and 72, and a piano (p) dynamic in measure 71, playing a half note F3. The Soloist (Sel.) part has a vocal line with lyrics: 'man-te Pa - ven - ta e lan - gue in se - no Ah, che la te na è'. The Violin I (VI. I) part starts in measure 70 with a forte (f) dynamic, playing a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter rest. In measure 71, it has a piano (p) dynamic, playing a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter rest. In measure 72, it has a half note F4, a half note G4, and a half note A4. In measure 73, it has a half note F4, a half note G4, and a half note A4. The Violin II (VI. II) part starts in measure 70 with a forte (f) dynamic, playing a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter rest. In measure 71, it has a piano (p) dynamic, playing a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter rest. In measure 72, it has a quarter rest. In measure 73, it has a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Viola (Vle.) part starts in measure 70 with a half note F4, a half note G4, and a half note A4. In measure 71, it has a piano (p) dynamic, playing a half note F4. In measure 72, it has a half note F4, a half note G4, and a half note A4. In measure 73, it has a half note F4, a half note G4, and a half note A4. The Bass (Basso) part starts in measure 70 with a forte (f) dynamic, playing a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter rest. In measure 71, it has a piano (p) dynamic, playing a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter rest. In measure 72, it has a quarter rest. In measure 73, it has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter rest.

74

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

va - na Sò l'a-mor suo per me,

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

f

f

p

77

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

sò l'a-mor suo per me. Ma se re

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

8/13

81

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

si - ste, au - da - ce, Tre - mi,

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

293

The musical score for measures 81-83 is written for a chamber ensemble. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fagotti) parts begin with a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Trumpet (Tr.) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Soloist (Sel.) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Violin I (VI. I) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Violin II (VI. II) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Viola (Vle.) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Bass (Basso) part has a quarter rest in measure 81, followed by a half note G4 in measure 82 and a half note F4 in measure 83. The Soloist part has lyrics: 'si - ste, au - da - ce, Tre - mi,'. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 81 and 82 feature a forte (f) dynamic.

84

Ob.

a 2

f

Fagotti

p

f

p

Tr.

f

Sel.

(8)

tre - mi del mio_ fu - ro - re, tre - mi del mio_ fu-

VI. I

p

f

p

VI. II

p

f

p

Vle.

p

f

p

Basso

p

f

p

294

87

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

ro - re, no, che non ho più pa - ce, non, ho più

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

295

Detailed description: This is a page of a musical score, page 295, showing measures 87 to 89. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Soloist (Sel.) part has lyrics: 'ro - re, no, che non ho più pa - ce, non, ho più'. The Oboe (Ob.) part starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The Bassoon (Fagotti) part starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes, then changes to piano (p) in measure 88. The Trumpet (Tr.) part starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts start with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes, then change to piano (p) in measure 88. The Viola (Vle.) part starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes, then changes to piano (p) in measure 88. The Bass (Basso) part starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes, then changes to piano (p) in measure 88.

90

Ob.

f

Fagotti

f

a 2

Tr.

f

Sel.

(8) pa - ce, Ah,— sen - to, Ah, sen - to spez-zar mi il

VI. I

f

VI. II

f

Vle.

f

Basso

f

93

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

cor,
ah, che non ho più pa-ce, non ho più

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

297

Detailed description of the musical score: The score is for measures 93, 94, and 95. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Oboe (Ob.) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Bassoon (Fagotti) part also starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Trumpet (Tr.) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Soloist (Sel.) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Violin I (VI. I) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Violin II (VI. II) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Viola (Vle.) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Bass (Basso) part starts in measure 93 with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. In measure 94, the Oboe (Ob.) part is silent. The Bassoon (Fagotti) part is piano (p). The Trumpet (Tr.) part is silent. The Soloist (Sel.) part is piano (p). The Violin I (VI. I) part is piano (p). The Violin II (VI. II) part is piano (p). The Viola (Vle.) part is piano (p). The Bass (Basso) part is piano (p). In measure 95, the Oboe (Ob.) part is silent. The Bassoon (Fagotti) part is piano (p). The Trumpet (Tr.) part is silent. The Soloist (Sel.) part is piano (p). The Violin I (VI. I) part is piano (p). The Violin II (VI. II) part is piano (p). The Viola (Vle.) part is piano (p). The Bass (Basso) part is piano (p).

96

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

pa - ce, ah, sen - to, ah, sen - to spez-zar - mi il

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

298

99

Ob.

Fagotti

a 2

Tr.

Sel.

cor, non ho più pa-ce, ah sen-to spez-zar - mi il cor, ah, sen -

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

299

103

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p *f* *p*

to spez- zar - mi il cor, ah, sen - - to spez-zar - mi il

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

300

106

Ob.

Fagotti

Tr.

Sel.

cor,
(8) spez - zar - mi, spez - zar - mi il cor.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

a 2

109

Ob.

Fagotti

Tr. *a 2*

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

302

15. Recitativo ed aria Semiramide

Scena 6 / Scene 6

Gran Piazza di Babilonia, come nell' Atto Primo.

Azema con seguito di Damigelle. Coro di Magi, coro di Guerrieri e Guardie di Semiramide.

Semiramide sola seguita in distanza da altre Guardie.

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. It consists of 11 staves, each with a label to its left. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat).

- Oboe:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Clarineti in Dó/C:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Fagotto:** Bass clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Corni in Dó/C:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Trombi in Dó/C:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Semiramide:** Treble clef. The staff is empty, indicating a vocal soloist.
- Coro:** Treble and Bass clefs. The staff is empty, indicating a choral group.
- Violini I:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Violini II:** Treble clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Viole:** Bass clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.
- Basso:** Bass clef. Starts with a forte (*f*) chord, followed by a rest, and then a forte (*f*) chord.

Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *sfp* (sforzando), and *a 2* (seconda). The score is divided into four measures, with the first measure containing the main musical material and the subsequent measures containing rests and dynamics.

5

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

sfp

p

solo

pizz.

sfp

p

pizz.

pizz.

pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 5 through 8 of a piece. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly rests, with the Bassoon having a solo in measures 6 and 8. The Cor Anglais part has a forte dynamic in measure 5 and a melodic line in measures 6 and 8. The Trumpet part has a forte dynamic in measure 5 and rests in the other measures. The Saxophone and Cor Anglais parts are mostly rests. The Viola I and Viola II parts have a piano dynamic in measure 5 and a pizzicato line in measures 6 and 8. The Violoncello part has a forte dynamic in measure 5 and a pizzicato line in measures 6 and 8. The Bass part has a melodic line in measures 6 and 8.

9

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

305

13

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I *arco*

VI II *arco*

Vle. *arco*

Basso *arco*

17

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

solo

The musical score for measures 17-19 is as follows:

- Ob.:** Rests in all three measures.
- Cl.:** Measure 17: Sixteenth-note chords. Measure 18: Rest. Measure 19: Sixteenth-note chords.
- Fag.:** Measure 17: Eighth-note pattern. Measure 18: Solo, sixteenth-note pattern. Measure 19: Eighth-note pattern.
- Cor.:** Rests in all three measures.
- Tr.:** Rests in all three measures.
- Sem.:** Rests in all three measures.
- Coro:** Rests in all three measures.
- VI I:** Eighth-note pattern with rests.
- VI II:** Eighth-note pattern with rests.
- Vle.:** Eighth-note pattern with rests.
- Basso:** Eighth-note pattern with rests.

20

Ob.

Cl.

Fag. solo

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

f

fp

p

f

fp

308

24 solo

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

a 2

sotto voce

28

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

32

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

Detailed description of the musical score: The score is for measures 31, 32, and 33. Measure 31 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/8. The Oboe (Ob.) part plays a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.) parts play a similar melody in the bass clef: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Bassoon part has a natural sign under the first G. The Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), and Horns (Coro) parts are silent, indicated by whole rests. The Violin I (VI I) part plays a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Violin II (VI II) part plays a similar melody in the bass clef: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Viola (Vle.) part plays a melody of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The Cello/Bass (Basso) part plays a melody of eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 32 continues the patterns from measure 31. Measure 33 concludes the patterns from measure 31.

35

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

a 2

38

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII I

VI II

Vle.

Basso

313

45

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII I

VII II

Vle.

Basso

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 315, starting at measure 45. The score is for a large ensemble. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), Horns (Coro), VII I, VII II, Viola (Vle.), and Bassoon (Basso). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 45: Oboe and Clarinet are silent. Bassoon plays a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Cor Anglais and Trumpet are silent. Saxophone and Horns are silent. VII I and VII II play a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Vle. and Basso are silent. Measure 46: Oboe and Clarinet are silent. Bassoon continues the descending eighth-note scale. Cor Anglais and Trumpet are silent. Saxophone and Horns are silent. VII I and VII II continue the descending eighth-note scale. Vle. and Basso are silent. Measure 47: Oboe and Clarinet play a sustained note (G4) with a forte (sf) dynamic. Bassoon plays a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Cor Anglais and Trumpet are silent. Saxophone and Horns are silent. VII I and VII II play a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Vle. and Basso are silent. Measure 48: Oboe and Clarinet play a sustained note (G4) with a forte (sf) dynamic. Bassoon plays a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Cor Anglais and Trumpet are silent. Saxophone and Horns are silent. VII I and VII II play a descending eighth-note scale from G4 to D4, starting with a forte (sf) dynamic and becoming piano (p) after the first measure. Vle. and Basso are silent.

49

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

f

f

f

f

f

Quan - do, o Nu - mi,

Quan - do, o Nu - mi,

316

53

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

quan - do o Nu - mi, quan - -

quan - do o Nu - mi, quan - -

VI I

VI II

Vle.

Basso

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

57

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

do o Nu-mi, quel - - l'al - ma do-

do o Nu-mi, quel - - l'al - ma do-

VI I

VI II

Vle.

Basso

61

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

len - te pa - ce, cal - ma tran - quil - la go -

len - te pa - ce, cal - ma tran - quil - la go -

VII *arco*

VI II *arco*

Vle. *arco*

Basso *arco*

319

65

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

drà!

Ma...

drà!

Ma...

VI I

VI II

Vle.

Basso

solo

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first three staves (Ob., Cl., Fag.) are grouped by a brace on the left. The next three staves (Cor., Tr., Sem.) are also grouped by a brace. The following two staves (Coro) are for the choir, with lyrics 'drà!' and 'Ma...' written below them. The last four staves (VI I, VI II, Vle., Basso) are grouped by a brace. The score is for measures 65, 66, and 67. In measure 65, the Oboe, Clarinet, and Bassoon have rests, while the Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Sembrando parts have whole notes. In measure 66, the Oboe, Clarinet, and Bassoon have rests, while the Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Sembrando parts have whole notes. In measure 67, the Oboe, Clarinet, and Bassoon have rests, while the Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Sembrando parts have whole notes. The Bassoon part in measure 67 is marked 'solo' and features a melodic line. The Choir part in measure 67 has the lyrics 'drà!' and 'Ma...' written below the staves.

68

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII I

VI II

Vle.

Basso

solo

a 2

ma... s'ac - co - sta. Sma - ri - ta...

ma... s'ac - co - sta. Sma - ri - ta...

The musical score is written for a full orchestra and chorus. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.) have solo parts. The Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) parts are marked 'a 2'. The Trombone (Sem.) part is marked 'a 2'. The Chorus (Coro) has vocal lines with lyrics. The Violin I (VII I), Violin II (VI II), Viola (Vle.), and Bassoon (Basso) parts provide accompaniment.

72

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

solo

ten

ten.

pian - gen - te...

pian - gen - te...

8

8

76

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *a 2* *solo* *ten.*

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Ah! chi nie - ga, chi! chi! a quel

Ah! chi nie - ga, chi! chi! a quel

VI I

VI II

Vle.

Basso

80

Ob.

Cl.

Fag. a 2

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

duo - lo pie - tà, pie - tà, pie - tà!

duo - lo pie - tà, pie - tà, pie - tà!

VI I

VI II

Vle.

Basso

85

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p* *f* *p*

Fag. *f* *p*

Cor. *f* *p*

Tr. *f*

Sem. L'i - ra ter - ri - bi-le d'un

Coro

VII *f* *poco f* *p*

VI II *f* *poco f* *p*

Vle. *f* *p* *f* *poco f* *p*

Basso *f* *poco f* *p*

325

Detailed description of the musical score: The score is for measures 85 through 89. The Oboe (Ob.) starts with a fortissimo (f) chord in measure 85, then rests, and plays a piano (p) triplet in measure 89. The Clarinet (Cl.) plays a fortissimo (f) chord in measure 85, a piano (p) triplet in measure 86, a fortissimo (f) chord in measure 87, and a piano (p) triplet in measure 89. The Bassoon (Fag.) plays a fortissimo (f) chord in measure 85, rests, and plays a piano (p) triplet in measure 89. The Cor Anglais (Cor.) plays a fortissimo (f) chord in measure 85, rests, and plays a piano (p) triplet in measure 89. The Trumpet (Tr.) plays a fortissimo (f) chord in measure 85, rests, and has a whole rest in measure 89. The Saxophone (Sem.) has a melodic line with lyrics 'L'i - ra ter - ri - bi-le d'un'. The Choir (Coro) and Violin I (VII) parts have whole rests in measures 85-87 and play a piano (p) triplet in measure 89. The Violin II (VI II) part has a whole rest in measures 85-87 and plays a piano (p) triplet in measure 89. The Viola (Vle.) part plays a fortissimo (f) chord in measure 85, a piano (p) triplet in measure 86, a fortissimo (f) chord in measure 87, a piano (poco f) triplet in measure 88, and a piano (p) triplet in measure 89. The Bass (Basso) part plays a fortissimo (f) chord in measure 85, rests, and plays a piano (poco f) triplet in measure 89.

90

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Dio, d'un Dio im - pla - ca - bi - le, d'un Dio im - pla - ca - bi - le

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

326

94

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

327

p

p

p

p

sul capo, ah! mi - se - ra! O - gnor mi sta, d'un Dio im - pla-

99

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f* *p*

Cor. *f*

Tr.

Sem. ca - bi-le sul capo, ahi mi - se-ra! O - gnor mi sta, o -

Coro

Vl I *f* *p*

Vl II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Basso *f* *p*

104

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII I

VI II

Vle.

Basso

gnor mi sta, o - gnor mi sta.

329

Larghetto

109

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

a 2

Recitativo

Sem.

Fi-gli di Ba-bi - lo-nia, è giun-to il fi-ne for-se del mio do - lor!_

Coro

Recitativo

VI I

fp

VI II

fp

Vle.

fp

Basso

fp

330

113

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

En - tro il pro - fon - do al - ber - go de - lla mor - te, o - ve del mio con -

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

Allegretto

116

Ob. *f* a 2

Cl. *f* a 2

Fag. *f* a 2

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem. *f*

sor-te er-ra l'om-bra ter - ri-bi-le, e fu ne-sta una vo - ce mi chia-ma.

Coro *f* Ah

Coro *f* Ah

Allegretto

VI I *f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

332

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

no, ah no t'ar - re - sta... t'ar - re - sta...

no, ah no t'ar - re - sta... t'ar - re - sta...

Vl I

Vl II

Vle.

Basso

a 2

a 2

333

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Di quel - l'om - bra for - se ac - can - to Sta la

Di quel - l'om - bra for - se ac - can - to Sta la

VI I

VI II

Vle.

Basso

p

[illegible]

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Col mio san - gue, col mio pian-to l'om-bra ira - ta io pla- che -

Coro

col canto

VI I

VI II

Vle.

Basso

p

p

p

p

133

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

-rò, io pla - che - rò.

Coro

Ah t'ar - re - sta, t'ar-

Ah t'ar - re - sta, t'ar-

VI I

VI II

Vle.

Basso

337

136

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Col mio san - gue, col mio pian-to l'om-bra ira - ta io pla che -

re - sta.

re - sta.

VI I

VI II

Vle.

Basso

338

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

-rò. L'om-bra i - ra - - ta io pla - che - rò, l'om - bra_ i-

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

144

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ra - ta__ io pla - che - rò, l'om - bra i - ra - ta io pla - che -

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

340

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 144 to 146. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), Chorus (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vle.), and Bass (Basso). Measures 144 and 145 show various woodwinds and strings playing. The Saxophone part in measure 144 has the lyrics 'ra - ta__ io pla - che - rò, l'om - bra i - ra - ta io pla - che -'. In measure 146, there is a dynamic change from forte (f) to piano (p) for several instruments, including the Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Saxophone, and Bass. The page number 144 is at the top left, and 340 is at the bottom right.

147

Recitativo

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr.

Sem. rò. È de-ci - so per me. Que-sto mo-men-to ai miei te-rror con-

Coro

VII I *f* *fp*

VI II *f* *fp*

Vle. *f* *fp*

Basso *f* *fp*

341

151

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

fi - ne e - sser do - vrà. Che se il de - stin se - gna - ta a - ves - se in que -

Coro

VII I

VI II

Vle.

Basso

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Vl I

Vl II

Vle.

Basso

sto di mia mor - te an-co-ra, l'om-bra i-ra-ta s'ap - pa-ghi, e po-i, e po-i si mo-ra.

158 Allegro comodo

344

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fag. *cresc.* *f*

Cor. *cresc.* *f* a 2

Tr. *f* a 2

Sem. Si, io vo - glio. Ta - ce - te, ta - ce - te.

Coro Mor - te... Oh Ciel, oh Ciel!

VI I *cresc.* *f*

VI II *cresc.* *f*

Vle. *cresc.* *f*

Basso *cresc.* *f*

345

167

Ob.

Cl.

Fag. a 2

Cor. a 2

Tr.

Sem. a piacer

Qual - che la - gri - ma spar - ge - te Sul - la

Coro

VI I col canto

VI II

Vle. pizz.

Basso

346

170

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

mia_ fa - ta - li - tà, sul - la mi-a fa-ta - li -

pizz.

pizz.

pizz.

176

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ge - te Sul-la mia_ fa - ta- li- tà, spar ge te, sì, spar-

Coro

VII

VI II

Vle.

Basso

179

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ge-te, spar-ge-te qual-che la-gri-ma, sul - la mi-a fa - ta - li - tà, sul - la

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

mi-a fa-ta - li - tà,___ fa - ta - li - tà,___ fa - ta - li -

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

351

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

[illegible]

190

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem. *ad libitum*
(Pur trop - po io son re - a, co - nos-sco il fal - lo

Coro
ven - ta, pa - ven - ta...
ven - ta, pa - ven - ta...

col canto

VI I *f* *p*

VI II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Basso *f* *p*

353

195

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

mio, Ah, che mo - rir deg - g'i o, ah,

a 2

198

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII

VI II

Vle.

Basso

che_____mo rir_____deg - g'i - o. Ah_____fer me_____non

p

a 2

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII

VI II

Vle.

Basso

f

p

v'è pie - tà. Ah, che — mo rir — deg' - gi - o, ah,

f

p

f

p

f

p

f

p

Ob. *p*

Cl.

Fag. *a 2*
poco f p

Cor.

Tr.

Sem.
che_____mo rir_____deg' - gi - o, ah,_____fer me_____non

Coro

VII *poco f p*

VI II *poco f p*

Vle. *poco f p*

Basso *poco f p*

210

Ob.

Cl.

Fag.

poco f

Cor.

Tr.

Sem.

v'è pie - tà non v'e pie - tà.)

Coro

Tu

Tu

VI I

poco f

VI II

poco f

Vle.

poco f

Basso

poco f

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f* *p* *f*

Cor. *f* *a 2*

Tr. *f* *f*

Sem.

Coro *f*

dei spe-rar nel Cie - lo Cal - ma - re il tuo tor - men - to.

dei spe-rar nel Cie - lo Cal - ma - re il tuo tor - men - to.

VII I *f* *p* *f*

VII II *f* *p* *f*

Vle. *f* *p* *f*

Basso *f* *p* *f*

Miei_

359

219

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Sem.

fi - di in tal mo - men-to Che mai pa-tre spe - rar, po - trei spe

Coro

VII

VII

Vle.

Basso

p

p

p

p

[illegible]

227

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*
p

Cor.

Tr.

Sem.
spet - ta, Io m'of - fro al-la ven - de-tta, io mi o - ffro_ alla_ ven-

Coro

VII

VI II *p*

Vle. *p*

Basso *p*

231

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem. *-de - ta, Le sma - nie tue... La mor-te, la*

Coro

VII *f* *p* *sf smorz.*

VI II *f* *p* *sf smorz.*

Vle. *f* *p* *sf smorz.*

Basso *f* *p* *sf smorz.*

363

235

Ob. *solo*

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Sem.

mor- te... M'af - fret - to, si, m'af -

Coro

VI I *poco fp*

VI II *poco fp*

Vle. *poco fp*

Basso *poco fp*

241

solo

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

p

p

p

p

245

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 245-247. The score is for a large ensemble. The instruments are arranged in a system with three systems of staves. The first system contains Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and Fag. (Bassoon). The second system contains Cor. (Coronet), Tr. (Trumpet), and Sem. (Soprano). The third system contains Coro (Corno), VI I (Violin I), VI II (Violin II), Vle. (Viola), and Basso (Bass). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is in 3/4 time. The first system (Ob., Cl., Fag.) has three measures. The Oboe part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet and Bassoon parts have rests. The second system (Cor., Tr., Sem.) has three measures. The Coronet and Trumpet parts have rests. The Soprano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third system (Coro, VI I, VI II, Vle., Basso) has three measures. The Corno part has rests. The Violin I and Violin II parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola and Bass parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes.

248

Ob. *f* solo

Cl. *f*

Fag. *f* *p*

Cor. *f*

Tr. *f*

Sem.

Coro
 Tu dei spe-rar nel Cie-lo.
 Tu dei spe-rar nel Cie-lo.

VII *f* *p*

VI II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Basso *f* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 248, 249, and 250. The Oboe (Ob.) part has a 'solo' marking above measure 249. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.) parts have dynamics of *f* in measure 248 and *p* in measure 249. The Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.) parts have a dynamic of *f* in measure 248. The Saxophone (Sem.) part has a dynamic of *f* in measure 248. The Chorus (Coro) part has lyrics in Italian: 'Tu dei spe-rar nel Cie-lo.' in measure 248. The Violin I (VII) and Violin II (VI II) parts have dynamics of *f* in measure 248 and *p* in measure 249. The Viola (Vle.) part has dynamics of *f* in measure 248 and *p* in measure 249. The Bass part has dynamics of *f* in measure 248 and *p* in measure 249.

251

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

cal - ma - re il tuo tor - men-to.

cal - ma - re il tuo tor - men-to.

Vl I

Vl II

Vle.

Basso

solo

f

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

254

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

The musical score is written for a large ensemble. The Oboe (Ob.) and Saxophone (Sem.) parts are active in measures 254 and 255, playing a melodic line. The Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Horns (Coro), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vle.), and Bass (Basso) parts are silent in measures 254 and 255. In measure 256, the Bassoon (Fag.) and other instruments join in with a rhythmic pattern.

Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.
 Tr.
 Sem.
 Coro
 VI I
 VI II
 Vle.
 Basso

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first three staves (Ob., Cl., Fag.) are grouped by a brace on the left. The next three staves (Cor., Tr., Sem.) are also grouped by a brace. The final four staves (Coro, VI I, VI II, Vle., Basso) are grouped by a brace. The score consists of three measures. The first measure shows the Ob. and Sem. playing a melodic line, while the Fag. plays a rhythmic pattern. The second and third measures continue the melodic and rhythmic patterns. The Cl., Cor., Tr., and Basso parts are mostly rests, with some rhythmic patterns in the Basso part.

260

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

ven - di - car

Coro

Ah tre - ma, tre - ma,

Ah tre - ma, tre - ma,

VI I

arco

VI II

arco

Vle.

arco

Basso

372

263

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

Vl I

Vl II

Vle.

Basso

p

a 2

pizz.

p

a

tre - ma.

tre - ma.

373

266

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

8

VI I

VI II

Vle.

Basso

269

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

271 *tr* *tr* *tr*

Ob. *f* *solo* *f*

Cl. *f* *a 2* *f*

Fag. *f* *p* *f*

Cor. *f* *f*

Tr. *f* *f*

Sem. *f* *p* *f*

ven - di - car, m'af - fret - to ven - di -

Coro

VI I *arco* *f* *p* *f*

VI II *arco* *f* *p* *f*

Vle. *arco* *f* *p* *f*

Basso *f* *p* *f*

376

274 solo

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

car, m'af - fret - to ven - di - car, a

Coro

VII

VI II

Vle.

Basso

377

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 274 to 276. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), and a group of strings (Vle., Basso). The Saxophone part includes the lyrics 'car, m'af - fret - to ven - di - car, a'. The score features various musical notations including rests, eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamics are marked with *p* (piano) and *f* (forte). The page number 377 is located at the bottom left corner.

277

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

ven - di - car, a ven - di - car, a ven - di - car, a ven - di -

a 2

378

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

(Entra nella tomba. Tutti cercano di trattenerla, indi partono conpiangendola.)

Sem.

car.

Coro

VI I

VI II

Vle.

Basso

284

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VII

VI II

Vle.

Basso

a 2

380

Scena 7 / Scene 7
Appartamenti Reali
Azema sola.

Azema



Ah, che l'al-ma nel sen non ha più pa-ce: veg go per o -gni do- ve im-

Basso continuo



4

Az.



ma-gi - ni d'o-rror, pie-to - si Nu-mi, deh vi pla - ca - te, e in si tre-men-do i-

BC



7

(Parte.)

Az.



stan - te con-so-late il mio co - re pal-pi-tan - te.

BC



16. Aria Azema

Azema
 Violini I
 Violini II
 Viole
 Basso

p *fp* *p* *fp*

5
 Az.
 VI I
 VI II
 Vle.
 Basso

f *f* *f* *f*

9

Az. *Se al - tro, che la - gri-me Spar - ger pos - s'i - o,*

VI I *p*

VI II *p*

Vle. *p*

Basso *p*

13

Az. *Il pian - to mi - o Vi — pla - che - rà, vi - pla - che -*

VI I *f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

383

17

Az. *-rà.* Ah che la sma - nia,

VI I

VI II

Vle.

Basso

p *fp*

21

Az. Che sen-to al co - re, Oh, quan - to me - ri-ta

VI I

VI II

Vle.

Basso

fp *f* *p* *f*

fp *f* *p*

fp *f* *p*

fp *f* *p*

384

25

Az. da, da__ voi__ pie - tà, oh, quan - to me - ri-ta,

VI I *p* *f* *p* *f*

VI II *f* *p* *f* *p*

Vle. *f* *p* *f* *p*

Basso *f* *p* *f* *p*

29

Az. da voi pie - tà, da voi pie -

VI I *p* *cresc.* *fp* *fp*

VI II *p* *cresc.* *fp* *fp*

Vle. *p* *cresc.* *fp* *fp*

Basso *p* *cresc.* *fp* *fp*

385

32

Az. *tà* *da voi pie - tà.*

VI I *f* *p*

VI II *f* *fp*

Vle. *f* *fp*

Basso *f* *fp*

36

Az. *Se altro, che la - gri-me*

VI I

VI II

Vle.

Basso

40

Az. *spar - ger pos - s'i - o, spar - ger pos - s'i - o,*

VI I *f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

44

Az. *se al - tro__ che__ la - gri-me, spar - ger__ pos - s'i - o,*

VI I *p*

VI II *p*

Vle. *p*

Basso *p*

387

48

Az. *il pian - to mi - o vi — pla-che - rà,*

VI I *sfp f*

VI II *sfp f*

Vle. *sfp f*

Basso *sfp f*

52

Az. *se altro che la - gri-me spar - ger pos-*

VI I *p f p f p f*

VI II *p f p f p f*

Vle. *p f p f p f*

Basso *p f p f p f*

388

55

Az. *sì - o, il pian - to mi - o vi pla - che-*

VI I *p f p f p*

VI II *p f*

Vle. *p f p*

Basso *p f p*

59

Az. *rà, il pian - to mi - o vi pla - che-*

VI I *f f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

63

Az. *rà, vi pla - che - rà,*

VI I *p cresc. f p*

VI II *p cresc. f p*

Vle. *p f p*

Basso *p f p*

66

Az. *vi pla - che - rà, vi pla - che - rà, vi pla - che -*

VI I *f*

VI II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

69

Az. 
rà, vi pla - che - rà.

VI I 

VI II 

Vle. 

Basso 

17. Recitativo e tercetto

Scena 8 / Scene 8

Sotterraneo grandioso con urne, ove riposano le ceneri degli estinti re, e fra queste quella di Nino.

Larghetto sostenuto

[illegible]

4

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

a 2

p

sciolte

p

393

7

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

9

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

395

[illegible]

13

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

397

13

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

397

14

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

a 2

sf dolce

sf dolce

p

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

16

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

399

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 and 17. The woodwind section includes Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), two Contrabassoons (C ing.), and Cor Anglais (Cor.). The string section consists of Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Basso). The brass section includes Trombones (Ars.) and Trumpets (Sel.). Measures 16 and 17 are marked with a '16' at the top left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. In measure 16, the woodwinds and strings play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, while the brass instruments are silent. In measure 17, the woodwinds and strings continue their pattern, and the brass instruments enter with a sustained chord.

18

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

a 2

sf *dolce*

sf *dolce*

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

401

Detailed description: This is a page of a musical score, page 20, measures 1 and 2. The score is for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), two Contrabasses (C ing.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Sem.), Trumpet (Ars.), Trombone (Sel.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Bassoon/Bass (Basso). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The first measure (measure 1) contains rests for Cl., Cor., Sem., Ars., and Sel. The Bassoon (Fag.), Contrabasses (C ing.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Bassoon/Bass (Basso) all play a quarter note followed by a quarter rest. The second measure (measure 2) contains rests for Cl., Cor., Sem., Ars., and Sel. The Bassoon (Fag.), Contrabasses (C ing.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Bassoon/Bass (Basso) all play a quarter note followed by a quarter rest. The Contrabasses (C ing.) have a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The Violins (VI. I and VI. II) and Viola (Vle.) have a simpler melodic line. The Bassoon/Bass (Basso) has a simple quarter note followed by a quarter rest.

[illegible]

24

Cl. *p*

Fag. *p* a 2

C ing. *p*

C ing. *p*

Cor. *p* a 2
sotto voce

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I *p* *sotto voce*

VI. II *p* *sotto voce*

Vle. *p* *sotto voce*

Basso *p* *sotto voce*

403

[illegible]

[illegible]

34

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Do-ve m'ag-gi-ro?

a 2

p

p

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

qual mi ri-suo-na in se- no... Ques-to sa - cro sog - gior-no in-so-li - to ter-

Recitativo

40

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

ror!

Nu-mi as-si -

p

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

sten-za. Io muo-vo ap-pe-na il pie tre-man-te, e lasso.

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Io più non so, do - ve ri - vol - ga il pa - sso

p

p

p

p

Cl.

Fag. *a 2*

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

411

Measure 49: Cl. (f), Fag. (p, f), C ing. (f), C ing. (f), Cor. (f), Sem. (4), Ars. (1), Sel. (1), VI. I (p, f), VI. II (p, f), Vle. (p, f), Basso (p, f).

Measure 50: Cl. (f), Fag. (f), C ing. (f), C ing. (f), Cor. (f), Sem. (4), Ars. (1), Sel. (1), VI. I (p, f, p, f), VI. II (p, f, p, f), Vle. (p, f, p, f), Basso (p, f, p, f).

Measure 51: Cl. (f), Fag. (f), C ing. (f), C ing. (f), Cor. (f), Sem. (4), Ars. (1), Sel. (1), VI. I (p, f, p, f), VI. II (p, f, p, f), Vle. (p, f, p, f), Basso (p, f, p, f).

51

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

a 2

p

quan-to sei tre-men-do per

Oh sa-cro al-ber-go del-la mor-te, oh

fp

fp

fp

fp

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

me!

p

p

p

56 **a tempo**

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.
L'e-ter-no so-no sol qui re-gna e l'o-rror,

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

59

Cl.

Fag. a 2

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I arco

VI. II arco

Vle. arco

Basso arco

415

Recitativo

61

Cl.

Fag.

C ing. tremolo

C ing. tremolo

Cor. *f*

Sem.

Ars.

Sel.

om - bra tra - di - ta del mio gran ge - ni

VI. I *cresc.* *f*

VI. II *cresc.* *f*

Vle. *cresc.* *f*

Basso *cresc.* *f*

64

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

tor, ah do-ve se-i?

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Detailed description: This musical score page contains measures 72 through 75. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (C ing.), and Horn (Cor.). The second system includes Trombone (Sem.), Trumpet (Ars.), and Trombone (Sel.). The third system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Bass (Basso). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The Clarinet part is mostly rests. The Bassoon part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Cor Anglais part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Horn part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Trombone part is mostly rests. The Trumpet part is mostly rests. The Trombone part is mostly rests. The Violin I and Violin II parts have a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Bass part has a melodic line with eighth and quarter notes.

76

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

p

Qual

420

80

Cl.

Fag. a 2

C ing.

C ing.

Cor. a 2

Sem. fle - -bi - le la - men - to, qual

Ars. Qual

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

84

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

(A vicenda.)

fle - bi - le____ la - men-to! Qual.

fle - bi - le____ la - men-to! Qual. ge-mi-to,

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

pian-to! Qual ge - mi-to, qual pian - to!

Qual ge - mi-to, qual pian - to!

423

[illegible]

Cl.

Fag. *a 2*

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

425

p

p

p

p

fa... il mio va - lor, man - car, man - car, man - car fa...il mio

fa... il mio va - lor, man - car, man - car, fa...il mio

100

Cl. *f*

Fag. *f*

C ing. *f*

C ing. *f*

Cor. *f*

Sem. *f*
 valor, man - car, man - car, man - car fa... il mio va -

Ars. *f*
 valor, man - car, man - car fa... il mio va -

Sel.

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vle. *f* *p* *f*

Basso *f* *p* *f*

426

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

solo

a 2

p

lor.

Om - bra del ge - ni - to - re...

427

Detailed description: This musical score page contains measures 103, 104, and 105. The instruments and vocal soloists are arranged in a vertical stack. The woodwinds (Clarinete, Fagotto, Corni, Trombe, Tromboni) and strings (Violini I, Violini II, Viola, Basso) provide accompaniment. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenore, Bass) enter in measure 103. The Clarinet and Corni have rests. The Fagotto and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violini I and II play a melodic line. The Bassoon and Tromboni play a rhythmic pattern of eighth notes. The Soprano and Alto sing the vocal line, which includes the lyrics 'Om - bra del ge - ni - to - re...'. The Tenore and Bass have rests. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature.

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

a 2

Spo - so di-let - ti, a - ma - to...

Qua mi con-du-ce il

Qua mi con-du-ce il

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

428

109

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

429

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

rai, si, ven - di - ca - to, si, Lo

rai, si, ven - di - ca - to, si, Lo

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

giu - ra que - sto cor,

giu - ra que - sto cor, lo___

116

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sol.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

lo giu - ra, lo giu - ra ques - to

giu - ra lo giu - ra ques - to

ten.

432

119

This musical score page contains measures 118 through 120. The instruments are arranged vertically as follows:

- Cl.**: Clarinet, Treble clef, B-flat key signature.
- Fag.**: Bassoon, Bass clef, B-flat key signature. Includes dynamic markings *p* and *f*, and the instruction "a 2".
- C ing.**: Cornet I, Treble clef, B-flat key signature.
- C ing.**: Cornet II, Treble clef, B-flat key signature.
- Cor.**: Horn, Treble clef, B-flat key signature.
- Sem.**: Soprano voice, Treble clef, B-flat key signature. Lyrics: cor, si, lo___ giu - ra, lo
- Ars.**: Alto voice, Treble clef, B-flat key signature. Lyrics: cor, si, lo___ giu - ra, lo
- Sel.**: Tenor voice, Treble clef, B-flat key signature.
- VI. I**: Violin I, Treble clef, B-flat key signature. Dynamic marking *p*.
- VI. II**: Violin II, Treble clef, B-flat key signature. Dynamic marking *p*.
- Vle.**: Viola, Alto clef, B-flat key signature. Includes dynamic marking *p* and the instruction "ten.". Dynamic marking *f* appears at the start of measure 120.
- Basso**: Bass, Bass clef, B-flat key signature. Dynamic marking *p*. Measure number 433 is written below the staff.

The music features various dynamics (*p*, *f*) and articulations across the instrumental parts, while the vocal parts have lyrics aligned with the notes.

Cl. *f*

Fag. *f*

C ing.

C ing.

Cor. *a 2*

Sem.
giu - ra que - sto cor, lo _____ giu - ra que - sto

Ars.
giu - ra que - sto cor, lo _____ giu - ra que - sto

Sel.

VI. I *f*

VI. II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

434

125

Cl.

Fag. *a 2*

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

Fra que - st'om-bre, e

VI. I

p

VI. II

p

Vle.

p

Basso

p

sotto voce

cor.

cor.

435

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor. *a 2*

Sem.

Ars.

(Si vede l'ombra, che addita ad Arsace a vittima che ferir deve Ars. ferisce Sem. credendola Seleuco. Il grido di Sem. fa arrastare Sel.ch'e sul pulto di ferire Sem. cade, ed Ars. resta inrobile. Lombra, vibrata da Ars. il colpo sparisce.)

Sel.

que - ste tom - be fre - da man mi strin - ge il co - re: On-deg

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sol.

gian - te fra il fu - ro - re, e il ti - mo - re ho l'al - ma in sen, e il ti -

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

- mo - re ho l'al - ma in sen, e il ti - mo - re oh l'al - ma in

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

140

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Ah la vi-tti-ma s'ap - pre - ssa...

Ah, la vit-ti-ma s'ap - pres - sa... Giu - sto Ciel a me la

sen. Fred - da man mi

143

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

Giu - sto Ciel a me la gui - di. Io la sen - to... Cie - lo

gui - di. Io la sen - to... Cie-lo ar

strin - - ge il co - re, fred - da

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

man, fred-da man mi strin - ge il co - - re:

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

arri - di... Ah qual de - stra mi trat-tien, mi trat-tien.

ri di... Ah qual de - stra mi trat-tien, mi trat-tien.

150

442

Cl. *f*

Fag. *f* *p*

C ing. *f*

C ing. *f*

Cor. *f*

Sem. dig - no Per mia

Ars. dig - no Per mia

Sel. 8 deg - no Per mia ma - no, per mia

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Basso *f* *p*

443

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

solo 2°

p

ma - no_ res - ti - san - gue.

ma - no_ res - ti - san - gue. Quel - - l'o -

ma - no res - ti san - gue.

160 solo 2°

p

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

Quel - - l'o - dia - to ed em - pio,

dia - to ed em - pio san - gue,

Quel - - l'o - dia - to ed

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

163

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

a 2

a 2

3 3 3

3 3 3

em - pio san - gue La ven -

em - pio san - gue La ven -

em - pio san - gue La ven -

Cl. *sfp*

Fag. *sfp*

C ing. *sfp*

C ing. *sfp*

Cor. *sfp*

Sem. det - ta la ven - det - ta,

Ars. det - ta la ven - det - ta,

Sel. det - ta, la ven - det - ta,

VI. I *sfp*

VI. II *sfp*

Vle. *sfp*

Basso *sfp*

447

169

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

sfp

sfp

sfp

sfp

la ven - det - - - ta ap -

la ven - det - ta ap - pa - ghi, ap -

la ven - det - ta ap - pa - ghi, ap -

172

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

449

a 2

pa - ghi al - men.

pa - ghi al - men.

pa - ghi al - men.

f

f

f

f

sf

sf

sf

sf

175

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

La ven - det - ta, la ven -

La ven - det - ta, la ven -

La ven - det - ta, la ven -

VI. I

sfp

VI. II

sfp

Vle.

sfp

Basso

sfp

sfp

*sfp*⁵⁰

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

p

f

f

f

f

f

f

det - ta ap - - pa - ghi, ap - pa - ghi al

det - - - - - ta ap pa - ghi al -

det - ta ap - - pa - ghi, ap - pa - ghi al

f

f

f

f

Cl. *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

C ing. *p* *cresc.*

C ing. *p* *cresc.*

Cor. *p* *cresc.*

Sem. men, ap - pa - ghi al - men, ap -

Ars. men, ap - pa - ghi al - men, ap -

Sel. ₈ men, ap - pa - ghi al - men, ap -

VI. I *p* *cresc.*

VI. II *p* *cresc.*

Vle. *p* *cresc.*

Basso *p* *cresc.*

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

453

f

f

f

f

f

f

f

f

pa - ghi al - men, ap - pa - ghi, ap - pa - ghi al -

pa - ghi al - men, ap - pa - ghi, ap pa - ghi al -

pa - ghi al - men, ap - pa - ghi, ap pa - ghi al

187

Cl.

Fag.

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

men. Ah!

Ars.

men.

Sel.

men.

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

190

Cl.

Fag.

a 2

C ing.

C ing.

Cor.

Sem.

Ars.

Sel.

8

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

18. Recitativo e Finale II

Scena 9 / Scene 9

Quelli, ch'entrano, recano delle faci.

Alla vista di Semiramide ferita, ognuno agisce a norma della conveniente relazione, che ha com Semiramide. Tutti i personaggi d'azione, e di Soldati.

Maestoso

The musical score is for a scene titled "18. Recitativo e Finale II". It is marked "Maestoso" and "Scena 9 / Scene 9". The scene is set in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The score includes parts for the following instruments and vocalists:

- Flauti**: Flutes, part of the woodwind section.
- Oboe**: Oboe, part of the woodwind section.
- Clarineti in Sib/Bb**: Clarinets in B-flat, part of the woodwind section.
- Fagotti**: Bassoons, part of the woodwind section.
- Corni in Mi b/Eb**: Horns in E-flat, part of the brass section.
- Trombi in Dó/C**: Trumpets in C, part of the brass section.
- Semiramide**: The main female character, vocal part.
- Arsace**: A male character, vocal part.
- Oroe**: A male character, vocal part.
- Coro**: The chorus, vocal part.
- Violini I**: Violins I, part of the string section.
- Violini II**: Violins II, part of the string section.
- Viole**: Violas, part of the string section.
- Basso**: Bass, part of the string section.

The score is written in a common time signature (C) and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked "Maestoso". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *a 2* (second ending). The vocal parts for Semiramide, Arsace, Oroe, and the Coro are written in a common time signature (C) and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The instrumental parts for the woodwinds and brass are written in a common time signature (C) and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The string parts are written in a common time signature (C) and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is a full orchestral score with vocal parts.

[illegible]

7

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Or.

Coro

Oh Ciel, oh Ciel! Che or -

Oh Ciel, oh Ciel! Che or -

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

f

f

f

f

Sostenuto

11

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

L'in - vo - lon - ta - rio

ro - re!

ro - re!

p

p

p

p

Recitativo

14

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem. *(Spirante.)*

e - rro-re ti per - do - na il mio_ cor... A - ze-ma, Ar - sa- ce... Ah

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

18

A tempo

Fl.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

non vo-glia te, o ca - ri, o - diar la mia me - mor ria...

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 through 21. The tempo is marked 'A tempo'. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet (Tr.), all of which are silent in these measures. The vocal soloist (Sem.) enters in measure 18 with the lyrics 'non vo-glia te, o ca - ri, o - diar la mia me - mor ria...'. The vocal line features a triplet of eighth notes in measure 18 and a half note in measure 21. The string section consists of Violins II (VI. II), Violins I (VI. I), Viola (Vle.), and Bass (Basso). Violins II play a rhythmic eighth-note pattern. Violins I play sustained chords. The Viola plays a sustained note with a slur. The Bass plays a simple eighth-note accompaniment.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor. *staccato*
p

Tr.

Sem.

Già la mor-te sen - - to ap-pres

VI. II *p*

VI. II *p*

Vle. *p*
pizz.

Basso *p*

Recitativo

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

f

Detailed description: This block contains the musical staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are mostly silent, indicated by whole rests. The Bassoon part begins with a quarter note G2, followed by a quarter rest, and then continues with whole rests. In the final measure, the Bassoon plays a half note G2 with a forte (*f*) dynamic marking.

Si mutano in Dó/C

Cor.

Tr.

Sem.

sar. Già mi si o-scu - ra il gior - no... Ah do-ve

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

463

f

f

f arco

f

Detailed description: This block contains the musical staves for Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Saxophone (Sem.), Violins II (VI. II), Viola (Vle.), and Bass (Basso). The Cor and Trumpet parts are mostly silent with whole rests. The Saxophone part plays a melodic line with lyrics: "sar. Già mi si o-scu - ra il gior - no... Ah do-ve". The Violins II and Viola parts play a rhythmic accompaniment. The Viola part has a forte (*f*) dynamic marking. The Bass part plays a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking. The section is marked "arco" for the strings.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

p

Cor.

Tr.

Sem.

sie - te... Do - ve? Pre - sen - te ognor...

VI. II

p

VI. II

p

Vle.

p

Basso

p

34

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

Si mutano in Dó/C

a 2

miei ca - ri fi - glio, miei ca - ri fi - gli,

38

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sem. *(Muore.)*
Ad - di - o.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

466

a tempo

41

Fl. *f* a 2

Ob. *f* a 2

Cl. *f* a 2

Fag. *f* a 2

Cor. *f* a 2

Tr. *f* a 2

Sem.

Ars.

Sel.

Mit.

Or.

Coro

VI. II *f*

VI. II *f*

Vle. *f*

Basso *f*

43

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

Da - te-mi un

46

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

fer - ro, o bar - ra - ri, cru - de - li, mi - la -

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

469

p

p

p

p

49

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

-scia - te, cru - de - li, mi las - cia - te:

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

Detailed description of the musical score: The score is for measures 49, 50, and 51.
 - **Flute (Fl.)**: Measures 49 and 50 have whole rests. Measure 51 has a whole rest.
 - **Oboe (Ob.)**: Measures 49 and 50 have whole rests. Measure 51 has a whole rest.
 - **Clarinet (Cl.)**: Measures 49 and 50 have whole rests. Measure 51 has a whole rest.
 - **Bassoon (Fag.)**: Measure 49 has a half note G2. Measure 50 has a half note A2. Measure 51 has a half note Bb2.
 - **Cor Anglais (Cor.)**: Measures 49 and 50 have whole rests. Measure 51 has a whole rest.
 - **Trumpet (Tr.)**: Measures 49 and 50 have whole rests. Measure 51 has a whole rest.
 - **Arsenale (Ars.)**: Measure 49 has a half note G#2. Measure 50 has a half note A2. Measure 51 has a half note Bb2.
 - **Violin II (VI. II)**: Measures 49 and 50 have eighth notes G4, A4, B4. Measure 51 has eighth notes G4, A4, B4.
 - **Viola (Vle.)**: Measures 49 and 50 have a sustained whole note G4. Measure 51 has a sustained whole note G4.
 - **Bass (Basso)**: Measure 49 has a half note G2. Measure 50 has a half note A2. Measure 51 has a half note Bb2.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Sel.

Mit.

Or.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

471

fp *fp* *f* *p*

Ani - me, ani - me sce - le - ra - te...

Che

Che

Che

Che

Che

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

sf *p*

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

cru -

gior - no di ter - ror, di te - rror.

Sel.

gior - no di ter - ror, di ter - ror,

Mit.

gior - no di ter - ror, di ter - ror,

Or.

gior - no di ter - ror, di ter - ror,

Coro

gior - no di ter - ror, di ter - ror,

gior - no di ter - ror, di ter - ror,

VI. II

sf *p*

VI. II

sf *p*

Vle.

sf *p*

Basso

sf *p*

58

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

473

p *f* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

de - li, ani - ni - me sce - le - ra - te.

Che

Che

Che

Detailed description of the musical score: The score is for measures 58, 59, and 60. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The woodwind section (Fl, Ob, Cl, Fag) plays chords in measures 58 and 59, then moves to single notes in measure 60. The brass section (Cor, Tr) plays chords in measures 58 and 59, then moves to single notes in measure 60. The Arpa (Ars) plays a melodic line in measure 58, then a chord in measure 59, and a melodic line in measure 60. The Azulejo (Az) and Coro (Soprano and Bass) parts have lyrics in Italian. The string section (VI. II, Vle, Basso) plays a melodic line in measure 58, then a chord in measure 59, and a melodic line in measure 60. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *f* (fortissimo).

65

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Coro

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

de - li, Las - cia - te mi...

Cal - ma - ti ai pian - ti mie - i...

(A vicenda.)

la - gri - me...

la - gri - me...

475

68

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *a 2*

Cor.

Tr.

Ars.

Az. Oh Ma - dre... Oh Ma - dre...

Sel. E - ter - ni

Mit. E - ter - ni

Or. E - ter - ni

Coro E - ter - ni

VI. II *p*

VI. II *p*

Vle. *p*

Basso *p*

f

f

f

f

476

72

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Sel.

Mit.

Or.

Coro

VI. I

VI. II

Vle.

Basso

477

a 2

fp

fp

Nè t'a - pri in fer - no an -

Dei!

Dei!

Dei!

Dei!

fp

fp

fp

fp

75

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

f

sf

dolce

p

a 2

sotto voce

cor!

f

p

f

p

f

p

478

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Sel.

Egli_____ muore_ di duo - lo, di duo - lo, d'af-

VI. II

p

VI. II

Vle.

Basso

479

83

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. a 2

Cor.

Tr.

Az.

Sel.

Mit.

Or.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

Egli _____ ce - de al - l'e - stre - mo tor-

fa-nno.

Egli _____ ce - de al - l'e - stre - mo tor-

Egli _____ ce - de al - l'e - stre - mo tor-

[illegible]

90

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Ma - dre... Ni - no... vi veg - go... vi sen - so...

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

p

p

p

p

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Sel.

Mit.

Or.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

8

a 2

a 2

Ah Ni - no... vi veg - go.

E - - gli muo - re.

E - - gli muo - re.

E - - gli muo - re.

E - - gli muo - re.

E - - gli muo - re.

98

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

f

p

sf

f

p

sf

f

p

sf

f

p

sf

dolce

Ah!

E - gli ce - de.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

p

Ah— Ma - dre... Ma - dre...

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 102 to 106. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.). The string section includes Violins II (VI. II), Viola (Vle.), and Bass (Basso). A vocal soloist (Ars.) enters in measure 103. The woodwinds and strings play sustained notes and chords, with the bassoon and viola marked *p* (piano). The vocal soloist sings the lyrics 'Ah— Ma - dre... Ma - dre...'.

107

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Ars.

Az.

Ma - dre!

A - tro gior - no di san - gue, d'o - rror, A - tro

Coro

A - tro gior - no di san - gue, d'or - ror, A - tro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

486

110

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

gior-no di san-gue, d'or-ror, A - - tro

gior-no di san-gue, d'or-ror, A - - tro

gior-no di san-gue, d'or-ror, A - - tro

Detailed description of the musical score: The score is for measures 110, 111, and 112. Measure 110 features a woodwind ensemble (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Cor Anglais and Trumpet parts enter in measure 111 with a similar rhythmic pattern. The vocal parts (Azucena, Chorus) enter in measure 111 with the lyrics 'gior-no di san-gue, d'or-ror, A - - tro'. The instrumental parts continue in measure 112, with the woodwinds playing a more complex pattern and the strings providing a steady accompaniment.

[illegible]

116

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

mor - te, di mor - te di mor - te di

mor - te, di mor - te, di mor - te, di

mor - te, di mor - te, di mor - te, di

119

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. *a 2*

Tr. *a 2*

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

morte, di mor - te, di mor - te, di

morte, di mor - te, di mor - te, di

morte, di mor - te, di mor - te, di

122

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

mor - - te, d'or - ror, di mor - te, d'or-

mor - - te, d'or - ror, di mor - te, d'or

mor - - te, d'or - ror, di mor - te, d'or

491

125

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Az.

Coro

VI. II

VI. II

Vle.

Basso

a 2

ror.

ror.

ror.